

Apariencia y semejanza como categorías estéticas*

Ricardo PINILLA BURGOS

Universidad Pontificia Comillas

Recibido: 24/09/2008
Aprobado: 15/12/2008

Resumen

Desde la contraposición entre lo real y lo virtual, se puede caracterizar la Estética precisamente como una indagación filosófica sobre la naturaleza, verdad y *realidad* de eso que llamamos estético, que en muchos casos se presenta como algo precisamente representacional o *virtual*. Para ahondar en ello se establece una comparación entre dos concepciones de la belleza, la de Hegel y la de Krause, que apelan respectivamente a las categorías de apariencia (*Schein*) y semejanza (*Ähnlichkeit*) como claves para la

* Este texto parte originariamente de una comunicación presentada en el Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes, que tuvo por título “Real/Virtual”, y que se celebró en Madrid entre el 1 y el 3 de marzo de 2004.

fundamentación metafísica definitiva de fenómeno estético. La comparación de elementos comunes y divergentes aspira a iluminar un capítulo importante de la Estética del Idealismo alemán, como es la fundamentación de la idea de belleza. De otro lado, desde las dos categorías analizadas, se pretende aportar luz y vías de reflexión sobre el problema general de la naturaleza de lo estético.

Palabras clave: Estética, apariencia, semejanza, belleza, realidad, metafísica, Hegel, Krause, Idealismo alemán.

Abstract

From the point of view of the opposition between the real and the virtual, Aesthetics can be understood as a philosophical research about nature, truth and *reality* of that what we call aesthetic, which very often is presented as something being representing or *virtual*. As way to explore this thesis, this paper proposes a comparison between two conceptions of beauty: Hegel and Krause. Both proposals appeal respective to the categories of appearance (*Schein*) and similarity (*Ähnlichkeit*) as keys for the final metaphysical foundation of the idea of beauty. The comparison of common and divergencing aspects can illuminate an important chapter of the Aesthetics by the German Idealism, that is the foundation of the idea of beauty. Therefore, it could contribute to illustrate and to open ways for the reflection about the general problem of the nature of the aesthetic dimension.

Keywords: Aesthetics, appearance, similarity, reality, Metaphysics, Hegel, Krause, German Idealism.

1. La Estética como una reflexión sobre la realidad de lo virtual

La contraposición y relación entre los conceptos de lo *real* lo *virtual* aúnan a la vez un asunto de indudable actualidad con un eje que en efecto recorre el pensamiento estético de todos los tiempos, a saber la polaridad destacada por Simón Marchán entre la *estéticas de la verdad* y *estéticas de la apariencia*¹.

De ambas tendencias, parecería en principio que es la segunda la que mejor puede aceptar una inicial meditación del fenómeno estético, dado que todo tipo de arte y de manifestación expresiva, sea de la época y de la cultura que sea, parece que parte de la elaboración de ciertos materiales, que da un resultado virtual o representacional, esto es, que transfigura los materiales empleados, sea la piedra, la palabra, el sonido o el propio cuerpo, para que expresen y representen un mundo de ilusión, una imagen. Esto parece más válido para las artes que Eugenio Trías llama *apofánticas* (artes plásticas, literatura), esto es, aquéllas que normalmente que representan objetos y acciones de la vida real. Pero en su sentido esencial también es pensable para las artes que no *significan* o *representan* en un

¹ Así se exponía en el texto de presentación del congreso citado arriba, firmado por su director Simón Marchán y el coordinador Iliá Galán. Cf. también Simón Marchán (coord.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona 2006, donde se recogen las conferencias plenarias del encuentro.

sentido tan concreto, sino que más bien preparan el *hábitat* de la imagen, es decir, aquellas artes que Trías denomina *ambientales* (arquitectura, música), dado que constituyen todo un mundo (sonoro, espacial) que transporta y sitúa al espectador en un ámbito más allá de la mera materialidad de los elementos que las componen².

La reflexión filosófica sobre el arte, desde Grecia, está nutrida de importantes conceptos que hacen referencia, de una u otra manera, a esa elaboración representativa-virtual o ficcional a partir de lo real. Pensamos en los términos de *mimesis* o *catarsis*, y en términos más modernos como representación, exposición, expresión, imagen, etc.

Se puede decir que la Estética filosófica es la parte de la filosofía que más explícitamente trata con objetos no-reales, que la “realidad” y “verdad” de los objetos estéticos es su ser-representación de algo que no son. En términos lógicos esto parece una contradicción, ¿qué significa buscar la “verdad” de algo que es engañoso o virtual? ¿desdeñar la imagen para ir a lo original? Este no es, desde luego, el camino del arte. En el arte y en la reflexión que hacemos sobre él se pregunta por una “verdad”, o al menos por un valor intrínseco de ese ser representacional y ficcional. Al percibir y al reflexionar sobre un objeto de estas características, aceptamos, por decirlo así, su engaño, su carácter virtual, no para dejarnos engañar, sino para acceder a una experiencia, que llamamos estética, y que de un modo u otro aporta algo esencial y verdadero a nuestra vida.



Julio González, "Tête au Miroir" (c. 1934-35)

² Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991, pp. 41 y ss.; 131 y ss.; la sistematización triasiana de las artes posee una riqueza que rebasa el aspecto meramente mimético o no-mimético de las artes, y precisamente su trabajo sobre asuntos como la imagen, la figuración o la mimesis encuentra interesantes puntos de conexión con otros modos de proceder artísticos, como el musical, muy distantes de ese modelo. De otro lado, si cabe la reflexión, se situaría Trías en una opción por una estética de la verdad, más bien que de la apariencia.

Y en efecto, si procedemos a una reflexión *filosófica* sobre el fenómeno estético, parecería que, al contrario de lo dicho al principio, sería la opción por la verdad la que viene a primera mano. Si la filosofía busca la verdad de las cosas, una filosofía sobre el arte y los fenómenos estéticos se preguntará sobre su verdad. De este modo ya el fundador de la *Estética* como disciplina filosófica, Alexander Baumgarten, incluye en sus lecciones sobre esta materia un apartado dedicado a la *veritas aesthetica*³. El hecho de considerar objeto de reflexión filosófica una manifestación de la expresión humana ya implica un “tomarse en serio” esa manifestación, como algo más que un pasatiempo o un entretenimiento. Implica la cuestión de dilucidar qué parte esencial de la vida humana se pone en juego en los fenómenos estéticos, y cómo ocurre esto a diferencia de la experiencia religiosa, del conocimiento o de la acción moral. Dicho de modo más gráfico, toda filosofía del arte, sea de un signo u otro, implica llevar lo estético a la tribuna de las cuestiones dignas de lo humano. Este planteamiento no conlleva ya una opción por las que se denominan estéticas de la verdad (basta con que pensemos en el caso de Schiller, o del mismo Kant), pero sí desvela un ingrediente de dichas estéticas que está presente toda vez que se procede a filosofar sobre lo estético.

Una hipótesis inicial del presente trabajo es que tanto la opción por la apariencia como la opción por la verdad tienen una peculiar raíz común que caracteriza la misma estética como disciplina filosófica frente a otras partes de la filosofía. La Estética sería quizá la única disciplina filosófica que se ocupa de los seres que son no siendo lo que son, que asume como problema filosófico, ontológico y antropológico el estatuto de la ilusión, de la imitación, de la apariencia, de la representación, etc. Sería así la Estética, entre otras cosas, una indagación acerca de la *realidad* de lo *virtual*.

2. Las aportaciones del idealismo

En el idealismo alemán y en la profunda reflexión que arranca de la *Crítica del Juicio* de Kant encontramos un desarrollo de ambas tendencias desde su raíz común. De un lado la estética de la apariencia, de modo explícito en autores tan distintos como Schiller⁴ y Hegel, de quien me ocuparé más adelante. Pero de otro lado, sobre todo desde la influencia del neoplatonismo, encontramos en este periodo una decidida apuesta por la estética de la verdad, comprendiéndose el arte y la dimensión estética como un momento del absoluto, si no su manifestación más patente, como es el caso de Schelling y el romanticismo⁵. Belleza y verdad aparecen hermanados como conceptos fundamentales de la metafísica, tal como aparecen por ejemplo en el *Bruno* de Schelling⁶.

³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a.d.Oder 2 Vols. 1750-58 (reimpr. Hildesheim 1961), §§ 423-444.

⁴ Cf. F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Cartas XXVI y ss. (ed. bilingüe en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, intr. Jaime Feijóo, trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Madrid: Anthropos, 1999, pp. 342 ss).

⁵ Recordemos en este sentido el VI capítulo del *Sistema del Idealismo trascendental* de Schelling.

⁶ F. W. J. Schelling, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge*, Leipzig: Reclam, 1989, pp. 9 ss.; 33.

La valoración idealista del arte compromete la dimensión estética con las más altas funciones de la metafísica y la filosofía en general, profundizándose a través de ella en la esencia del mundo, abriendo una sensibilidad y estímulo para todos los planos de la realidad natural y social, y sirviendo de modelo para la acción y la creación humanas (idea de genio). Pensemos en la idea de poesía en F. Schlegel, en las propuestas de Schiller, y en el mismo Fichte. Este valor plural tanto teórico como práctico de lo estético aparece ejemplarmente desarrollado en las primeras obras de K. Ch. Fr. Krause, en su periodo de Jena (1801-1804)⁷, quien había tenido como profesores a J. G. Fichte, A. W. Schlegel y Schelling, entre otros.

Pero la valoración idealista no se encamina a una verdad meramente espiritualista del arte, que acabaría desatendiendo el estatuto físico y concreto de las obras. Es un error de interpretación presentar el Idealismo alemán de este modo, como una mistificación metafísica de lo estético, a pesar de que este riesgo está presente en muchos de sus planteamientos.

Tomaremos así el periodo del Idealismo alemán como un campo fecundo de síntesis de las dos tendencias apuntadas, entendiendo que la profundización idealista en el estatuto apariencial o referencial de la belleza y del arte no desvela sino el tema de su verdad, descubriéndose así un modo de ser (el estético), y de situarse ante la realidad, no equiparable al conocimiento, ni a la acción (moral), ni a la experiencia religiosa.

Pero los caminos de esa profundización son variados y diversos. Nos fijaremos en dos autores coetáneos que sistematizan su pensamiento estético en la fase de culminación de su sistema, los años veinte del siglo XIX, que coincide con el tiempo de la culminación del mismo Idealismo entendido como una restauración radical de la filosofía a partir de la filosofía crítica. Me refiero a G. W. F. Hegel (1770-1831) y K. Ch. F. Krause (1781-1832)⁸. En sus respectivas definiciones de belleza se emplean términos que de un modo u otro hacen referencia a ese carácter referencial de lo estético expuesto anteriormente. Estos términos son los de *apariciencia* (*Schein*) en el caso de Hegel y *semejanza* (*Ähnlichkeit*) en el caso de Krause. También en ambos casos la belleza, y la realización de ésta (en el arte, en la vida), aparece implicada y comprometida directamente con la realidad absoluta (la Idea, o Dios).

Apariencia y semejanza se presentan así como dos categorías del ser estético en su concreción aplicadas y enfrentadas a lo absoluto. Veamos los paralelismos y también las divergencias entre estos dos conceptos dentro de los planteamientos de uno y otro autor, indagando si son dos caminos afines o más bien encierran concepciones estéticas distintas.

⁷ Ricardo Pinilla Burgos, *El pensamiento estético de Krause*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2002, pp. 45-114.

⁸ Ya en un trabajo anterior he acometido la comparación de ambos autores en otros aspectos de sus concepciones estéticas: R. Pinilla, "Thinking about Harmony as Category and Value in the Aesthetics of Hegel and Krause" en: *Analecta Husserliana*, Vol. XLIX, pp. 149-163, (1996).

3. El *aparecer* sensible de la idea: el sentido de la apariencia en las lecciones de Estética de Hegel

El término apariencia (*Schein*) se hace decisivo en varios pasajes de las lecciones de estética de Hegel, tal como las editó H. G. Hotho⁹. Así, lo bello mismo llega a ser definido como “el aparecer (*Scheinen*) sensible de la idea”¹⁰. Hay que advertir que en el tratamiento del arte que se expone en la *Enciclopedia de las Ciencias filosóficas*, tanto en su edición de 1817, como en las posteriores (1827, 1830), Hegel no utiliza este término, sino el de *Zeichnen* (signo)¹¹. Este contraste es acusado y analizado por la gran especialista en la estética hegeliana, Annemarie Gehrtmann-Siefert, en su comentario a los párrafos sobre el arte de la *Enciclopedia* hegeliana. Al parecer la versión de Hotho no tuvo tan en cuenta este último texto, y en el caso de la célebre definición de la belleza como “el *aparecer* sensible de la idea”, que tan presente está en la recepción de la estética hegeliana, según Gehrtmann-Siefert, se produjo “una cadena de malentendidos” y en definitiva a una “postergación de la filosofía del arte”¹².

Esos malentendidos, según expone esta autora, se cifrarían en entender la “apariciencia” en el sentido que le dan Schiller y Kant, como mera contraposición a la realidad fáctica, o por el contrario, en un sentido peyorativo, como una realidad de segundo orden, tal como se entiende en el “contexto platónico”¹³. En todo caso, lo que parece reivindicar el interesante trabajo que Gehrtmann-Siefert realiza a la vista de los manuscritos conservados de las transcripciones de las lecciones de estética hegelianas, es la vinculación del arte precisamente al pensamiento y al “mundo de la verdad” a pesar de su carácter apariencial. El arte, de este modo, y a pesar de su irrenunciable carácter sensible, supera la inmediatez de lo sensorial para dirigirse a los pensamientos, a la “verdadera realidad” que para Hegel no se halla en la inmediatez empírica, sino en el concepto y en la idea como síntesis de lo concreto y lo universal¹⁴. El arte conseguiría esta llegada a la verdad del espíritu en su carácter absoluto, pero desde la manifestación y aparición sensible. Por eso la belleza,

9 G. W. F. Hegel, *Werke*, vol. X, tomos 1-3, (*Vorlesungen über die Aesthetik, herausgegeben von H. G. Hotho*), Berlín 1835. En adelante citaré este texto en la edición de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, (Werke 13-15), 3 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

10 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt a. M. 1986, p. 151. Tanto el sustantivo *Schein* como el infinitivo *Scheinen*, pueden traducirse como apariencia o como parecer o aparecer, pero también significan luz, brillo o brillar. Es así sugerente, y además acorde con el sentido que le da Hegel, el traducirlo como “irradiación”, tal como hace Raúl Gabás, para el pasaje referido más arriba, si bien en otras ocasiones lo traduce como “aparición”: G. W. F. Hegel, *Estética I*. Traducido del alemán por Raúl Gabás, Barcelona: Península, 1989, pp. 101 y ss. Aunque la traducción de los textos de la estética hegeliana son mías, he tenido en todo momento presente esta traducción.

11 G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bände neu hrsg. von Hermann Glockner*, VI, Stuttgart: Frommann, 1956, p. 303; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, edición, introducción y notas de Ramón Valls Plana, Madrid: Alianza, 2005, § 556.

12 Hermann Drüe, Annemarie Gehrtmann-Siefert, et al., *Hegels “Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften” (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriß*, Frankfurt a. M. 2000: Suhrkamp, p. 336.

13 *Ibid.*, pp. 336-337. La riqueza y peculiaridad del concepto de apariencia en Schiller requeriría una discusión aparte que excede los límites de esta exposición: cf. *supra* nota 3.

14 *Ibid.* p. 337. Lo entrecomillado son expresiones literales del manuscrito de las lecciones de 1823, citado por A. Gehrtmann-Siefert; cf. *Ästhetik oder Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel. Sommer 1823*. Nachgeschrieben durch Heinrich Gustav Hotho, hg. A. Gehrtmann-Siefert, Hamburg 1998.

como forma de la belleza, será también denominada *signo* del pensamiento o la idea. Las prevenciones de Gehtmann-Siefert no van así dirigidas contra la utilización del término “apariciencia”, que realmente abunda en la edición conocida de Hotho, sino a la posible mala interpretación de su sentido.

Ya al menos desde las primeras lecciones de estética que Hegel impartió en Berlín, en el semestre de invierno de 1820/1821¹⁵, encontramos una discusión y utilización del término “apariciencia” para exponer la esencia y función esencial del arte, dentro del desarrollo del espíritu. Admitido el inicial carácter apariencial y aun de engaño en las obras de arte, indica Hegel que la apariencia en el arte no es algo que lo haga insignificante o secundario, sino que con ello se está cumpliendo una importante función del desarrollo de la idea y del absoluto, dado que Dios debe *exteriorizarse*, pues de lo contrario quedaría en lo meramente abstracto, y de ahí su aparición a través de las formas artísticas y sensibles. No otro es el sentido que creo se da entender en los distintos usos y referencias que de la apariencia nos encontramos en la edición conocida de la Estética hegeliana. Esas referencias se pueden resumir fundamentalmente en cuatro momentos: al esclarecer los prejuicios contra el arte, al explicar el modo del estatuto sensible de las obras de arte, al explicar cómo se da el contenido, y finalmente al definir sistemáticamente lo bello en relación a la idea. Veamos algo más detenidamente estos momentos.

Entre las varias objeciones comunes contra la estética como ciencia, que Hegel analiza de modo preliminar al comenzar sus lecciones, esta es la de la *indignidad*¹⁶ de su objeto. El arte se presentaría como algo impropio de la ciencia filosófica, precisamente por su carácter apariencial, y por basarse en el engaño (*Täuschung*). Según esta objeción, el arte carecería de verdad; sería una realidad de segunda clase, frente a las cosas naturales y de la vida ordinaria¹⁷. La refutación de Hegel se basa en denunciar que la realidad empírica cotidiana no es la *verdadera realidad*, sino sólo una manifestación todavía más engañosa que el arte, pues lo empírico es efímero y encubre lo *sustancial* y lo esencial de la realidad, que se encuentra “más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos”¹⁸. El arte es precisamente el que hace emerger eso sustancial a través de lo sensible, transfigurando lo cotidiano en una *realidad superior*. En este sentido, haciendo gala aquí Hegel de una postura muy cercana a los románticos, dirá que el arte está más cerca de la verdad que la historiografía (*Geschichtsschreibung*), pues esta, a pesar de exponer la realidad espiritual, permanece al relatar los hechos encadenada a las individualidades y a lo contingente, mientras que la obra de arte nos destila los hechos históricos en lo que tienen de esencial¹⁹.

No obstante, la refutación de esta objeción no lleva a Hegel a negar el carácter apariencial del arte, si bien señala que se trata de una apariencia superior a la de lo empírico, lo cotidiano e incluso lo histórico. Aquí encontramos la clave de la concepción hegeliana: admitir un estatuto apariencial ineludible del arte, que lejos de degradarlo nos descubre un elemento esencial de la manifestación de la verdad y del mismo espíritu absoluto: “En efecto la *apariciencia* misma es esencial *a la esencia*, la verdad no sería, si no

15 G.W.F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/21; Eine Nachschrift*, Hrs. von Helmut Schneider. I. Textband, Frankfurt am Main: Lang, 1995.

16 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt a. M. 1986, pp. 21 y ss.

17 Esta objeción recuerda sin duda las censuras de Platón al oficio del artista: *República* 596 a y ss.

18 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt a. M. 1986, p. 22.

19 *Ibid.*, p. 23.

pareciera ni apareciera, si no fuera *para* Uno, para sí misma como también para el espíritu como tal”²⁰. La apariencia del arte “indica a través de ella hacia algo espiritual”, a lo verdadero; en definitiva, el espíritu encuentra en el arte un vehículo mucho más idóneo para “acceder a la idea”, que la misma realidad natural o el mundo cotidiano²¹. Claro que, siguiendo el esquema hegeliano de las formas del espíritu absoluto, la religión y la filosofía, acabarán aventajando al arte en su llegada a la verdad. Es conocido de sobra este aspecto: Hegel eleva al arte a la vez que lo limita.

Lo interesante para el tema que nos ocupa, es que la indagación en el modo de ser *aparente* del arte brinda desde el principio un interesante hilo conductor para revisar la concepción hegeliana del arte. Una concepción que no por idealista desprecia o ignora el estatuto sensible ineludible del arte. Ahora bien esa dimensión sensible tiene “existencia (en el arte) sólo en tanto que es para el espíritu del hombre, no en tanto que existe como sensible”²². Y ¿cómo percibe el espíritu lo sensible?: “El espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta ni la completitud interna empírica y la extensión del organismo (...) sino que busca la presencia sensible, que de hecho permanece sensible, pero que del mismo modo ha de estar liberada del armazón de su materialidad”²³.

Para explicar precisamente este peculiar estatuto de lo sensible en la obra de arte, Hegel echará mano de nuevo del concepto de “apariencia”. En la obra de arte no se nos presenta la materialidad como tal, por ejemplo los pigmentos del color o los tonos musicales, sino que dicha materialidad está sometida a una cierta abstracción y esquematización. En contraste con el modo en cómo lo sensible aparece en las cosas naturales y en el campo de lo empírico en general, lo sensible en el arte se presenta como algo meramente aparente (*ein blosser Schein*); en clave más kantiana y schilleriana, podríamos decir, que en su mera forma. Y gracias a ese ser meramente aparente es como el espíritu puede profundizar en lo sensible y elevarse en el arte al pensamiento. Lo sensible es así percibido por el receptor de la obra sólo en su superficie, en su esquema. Para Hegel no tiene sentido un arte que se regodee en el mero placer sensible, por ejemplo, de la sonoridad o el colorido. El modo apariencial del arte supone así un acceso intermedio o un puente entre lo sensible y lo inteligible: “De esta forma lo sensible en el arte se espiritualiza, dado que lo espiritual en él aparece sensibilizado”²⁴. La clave de acceso a este puente no es otra que ese inicial estatuto apariencial. Si el arte no “cayera” en dicha apariencia, siguiendo el pensamiento trazado por Hegel, no podríamos despegarnos hacia lo espiritual en el arte, esto es, hacia su verdad y su verdadero contenido.

Así las cosas, podría pensarse que Hegel abandona la reflexión sobre el modo apariencial del arte, una vez que se ha accedido a su verdadero contenido espiritual. Como sabemos, esto no es así. El contenido del arte abarca lo humano y lo espiritual en toda su amplitud: el mundo de las pasiones, los sentimientos, y todo contenido vital pensable, y es la apariencia y el engaño el método, por decirlo así, mediante el cual el arte es capaz de incorporar sus contenidos en las formas sensibles. Hegel argumenta aquí que es a través de la representación sensible como inicialmente puede presentarse toda la realidad humana al

20 *Ibid.*, p. 21.

21 *Ibid.*, p. 23.

22 *Ibid.*, p. 57.

23 *Ibid.*, p. 60.

24 *Ibid.*, p. 61.

ánimo²⁵. Así, el arte se erige como un fundamental medio de ampliación de nuestra vida cotidiana, en su individualidad, a toda la amplitud vital y a toda la profundidad de lo humano, y aquí encuentra el arte su más alto *fin* y su *poder*, al que llega precisamente por esa peculiar capacidad de engaño, de presentar lo sensible trasfigurado para el espíritu: “Este despertar de todas las sensaciones en nosotros, el atravesar de nuestro ánimo por todo contenido vital, la realización de todos estos movimientos a través de una presencia externa y engañosa es fundamentalmente lo que en esta relación se considera el poder peculiar y destacado del arte”²⁶.

Después de este recorrido, aquí brevemente presentado, de la relevancia del término *Schein* en la estética hegeliana, vemos que la célebre definición de lo bello como “el aparecer sensible de la idea”²⁷ no puede interpretarse desde la más mínima visión peyorativa del arte. Si el arte no ocupó para Hegel la posición que tendría la filosofía dentro del desarrollo del espíritu absoluto, puede decirse que no es debido al carácter apariencial del arte, sino en todo caso a su carácter sensible, y es precisamente esa capacidad que ofrece el arte de llevar lo sensible a un mero aparecer, en definitiva a una idealización y una estilización, lo que nos descubre una fuerza espiritual absoluta en lo sensible, que ninguna percepción empírica cotidiana puede dejarnos ni siquiera vislumbrar.

Aún cabe preguntarse, por qué razón Hegel excluyó tan claramente el término *Schein* de su *Enciclopedia* a la hora de determinar la función del arte, esto es, de definir el arte en relación con el espíritu absoluto. Ahí, como ya vimos, opta por un vocablo curiosamente muy parecido a *Scheinen*, que es *Zeichnen*, y con ello adjudica a lo bello el interesante papel de ser signo de la idea, pero signo, en el sentido expreso de ese trazo que indica que señala una dirección. En definitiva, no está lejos de ese aparecer e irradiar de la idea que el arte es capaz de plasmar en las formas sensibles, tal como se nos expone en las *Lecciones de Estética*.

Como señalé al principio, el trabajo hegeliano del término apariencia es sólo uno de los posibles, aun dentro del Idealismo, y no sólo por la relevancia de su autor y la influencia de su estética, sino por la profundidad del tratamiento, debe ser reconsiderado a la luz de las nuevas discusiones en torno al carácter virtual/real del arte y de lo estético.

4. La apariencia más allá de la representación y el camino de la semejanza: la idea de belleza en Krause

También por supuesto caben objeciones a la concepción expuesta, a la vista quizá de desarrollos del arte contemporáneo. Me refiero a esa excesiva vinculación de la esencia del arte a su intención engañosa, y en definitiva ficcional y representacional, y con ello a esa mediatización, se diría enajenante, de lo sensible en el proceso de elaboración artística, que llega a hacer decir a Hegel que lo sensible en la obra de arte aparece como un mero “mundo de sombras de figuras”²⁸; imagen demasiado cercana a la caverna platónica. En el arte

25 *Ibid.* p. 71.

26 *Ibid.*, p. 72.

27 *Ibid.*, p. 151.

28 *Ibid.*, p. 61.

contemporáneo, como decía, desde movimientos como el informalismo, el expresionismo abstracto, la pintura y plástica matéricas, o, en música, desde autores como John Cage y la música concreta, asistimos desde hace décadas a una vuelta abrupta y renovada, esto es, entusiasta, de la materialidad, antes de toda representación, y por supuesto independientemente de su posible sensualidad agradable, presentada de modo renovado como un sugerente material artístico.

Hubo desde luego dentro del Idealismo otras concepciones de ese irrenunciable estatuto referencial y apariencial del arte que de alguna forma salvaron más radicalmente lo sensible, acaso en su enigmaticidad precategórica, antes de toda virtualidad, incluso de la virtualidad pragmática de lo cotidiano, por la que, por ejemplo, llamamos martillo o herramienta a un conjunto de madera y hierro. Entre esos caminos señalaría el de Solger, y más decididamente el de Krause, ya aludido antes. El primero quiso de modo muy consciente separarse de todo idealismo que entendiera la obra como una referencia, y frente a todo platonismo craso, reivindicó la individualidad de cada obra de arte. Esto lo llevó a cabo sobre todo en su obra *Erwin*²⁹, publicada en 1815. Pero el caso de Krause es más interesante, sobre todo para una comparación con la concepción hegeliana. En sus lecciones de estética, impartidas en la universidad de Gotinga coetáneamente a las de Hegel (1828), Krause definió la belleza, al final de un amplio desarrollo de este concepto³⁰, como “semejanza a Dios” (*Gottähnlichkeit*) de cada cosa dentro de su finitud³¹: “Es bello aquello que, y en tanto que, es semejante a Dios, o con otras palabras, algo es bello al ser, como tal, divino en su finitud”³². El término *semejanza* es fundamental en la metafísica y la estética krausianas y requeriría una exposición más amplia³³, pero baste indicar que con la semejanza, tal como se da en la belleza de las cosas, en el sentido que por ejemplo una criatura se asemeja al padre, liberó Krause lo apariencial y referencial del arte y de toda belleza de su contingencia respecto a lo referenciado, a la hora de tasar su valor estético. Es curioso que dentro de su metafísica, el concepto de belleza aparezca contrapuesto al también relevante concepto de señalidad (*Zeichenheit*)³⁴, sobre el que se basaría el lenguaje. Belleza y función significativa están así estrechamente vinculadas, pero nunca se confunden en Krause³⁵. Esto no sucede en la misma medida en Hegel. Cuando de algo decimos que se asemeja a algo, es algo diferente de decir que se parece o que aparenta ser algo; cuando decimos de algo que es imagen viva, que es semejanza o remembranza, asistimos a una ampliación y a un enriquecimiento de lo aludido (lo asemejado), pero no desde aquello a lo que el referente alude, sino desde lo que éste es en sí mismo. No en vano

29 Cf. K. W. F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1907, cf. pp. 7 y ss.

30 Cf. la exposición manuscrita de sus lecciones de estética, impartidas en 1828: K. Ch. F. Krause, *System der Aesthetik oder Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, ed. P. Hohlfeld A. Wünsche, Leipzig 1882, pp. 11-124. Para una exposición y análisis de la teoría krausiana de la belleza, en sus aspectos subjetivos, categoriales y metafísicos: Ricardo Pinilla Burgos, *op. cit.*, pp. 379-755.

31 K. Ch. F. Krause, *System der Aesthetik*, *op. cit.*, pp. 48 y ss.

32 K. Ch. F. Krause, *Vorlesungen über Aesthetik*, ed. P. Hohlfeld y A. Wünsche, Leipzig 1882, p. 86 (Se trata de una completa edición de las lecciones estéticas a partir de distintos cuadernos, de alumnos y del mismo Krause).

33 Cf. Ricardo Pinilla Burgos, *El pensamiento estético de Krause*, pp. 548-570.

34 Krause, *Vorlesungen über das System der Philosophie*, Göttingen 1828, pp. 441 y ss.

35 La *señalidad* también es otro modo de semejanza; distinguir estos dos modos de semejanza, constituye a mi entender uno de los temas más complejos de la estética y de la misma metafísica krausiana: cf. R. Pinilla Burgos, *op. cit.*, pp. 479-489; Rafael V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del panenteísmo*, Madrid: UPCO, 1998, pp. 636 y ss.

mantuvo Krause, como uno de los axiomas fundamentales de todo su pensamiento estético, que “lo bello es bello por lo que es, en sí y para sí mismo, y no porque signifique, indique o señale algo”³⁶.

Vemos así que la matización conceptual de la semejanza sería una opción categorial más rica y matizada que el más extendido concepto de apariencia para abordar el incontestable aspecto virtual de toda obra de arte. La apariencia siempre nos acaba llevando a una cierta función significativa y referencial; la semejanza, en cambio, nos ubica en el semejante, en su ser y peculiaridad, en su concreción, su materialidad y su finitud, sin por ello perder valor o trascendencia metafísica, al menos en la concepción de la belleza de Krause. En este sentido la estética krausiana recoge de modo más vivo y coherente elementos muy valiosos de la concepción plotiniana de la belleza (*Eneada* I, 6), y que configuran un especial modo de idealismo estético.

Hay que advertir, a diferencia del planteamiento que hemos visto en Hegel, que Krause no parte del carácter representacional o apariencial del arte, sino de un análisis amplio de la idea de belleza, desde sus efectos subjetivos a sus características objetivas. La llegada a la idea de semejanza surge al comprobarse que las notas características de todo objeto bello coinciden con las categorías fundamentales de Dios, o Ser (*Wesen*) (unidad, diversidad, armonía). A partir de aquí, el concepto de semejanza, o más exactamente, la idea de belleza como *semejanza a Dios*, posee un papel fundamental, y se hace casi sinónimo de belleza. En Hegel, en cambio, el concepto de *apariciencia*, a pesar de definir también la belleza como hemos visto, adquiere un carácter mucho más funcional, esto es, ayuda a Hegel en distintas ocasiones a esclarecer el sentido de lo estético y de lo bello artístico. En este sentido, se puede decir que Hegel ahonda más conscientemente en el problema del estatuto apariencial del arte, y a la vez, al cobrar el término “apariciencia” esa relevancia funcional, podemos decir que se hace también más difuso o equivoco. En efecto, a la vista de la concepción de Krause, diremos que para éste de lo bello no predicaremos semejanza en un sentido general o mimético, por ejemplo la semejanza de un retrato a la persona retratada. Krause piensa en una semejanza muy determinada, la semejanza a Dios, el reflejo de lo divino en la belleza. Hegel hará algo paralelo cuando finalmente defina la belleza como apariencia o signo de la idea; pero, a diferencia de Krause, también cuenta desde el principio con esa experiencia cotidiana del carácter aparente del arte, aparente porque no se presenta lo sensible como tal, sino representando, y aparente en el sentido de que parece ser otra cosa, por ejemplo, una figura humana, o un paisaje. Así, a la vista de la inicial comparación entre el uso de las categorías de apariencia y semejanza en cada autor, diremos que en Hegel se hace necesario distinguir varios sentidos del término apariencia, sentidos que tienen elementos en común pero que no son equiparables.

De otro lado, podemos decir que Hegel ahonda de modo más cercano a una inicial fenomenología de la experiencia estética en ese estatuto apariencial del arte, y a un tiempo, esta vinculación le compromete más con una equiparación de lo estético a una estética de la representación. No sucede esto con Krause, cuyo planteamiento, en principio más cercano al proceder de la vieja metafísica categorial de la belleza, se hace mucho más apto, como indicaba antes, para una superación de esa reducción de lo estético a representación.

36 Krause, *System der Aesthetik*, p. 21.

La comparación entre la apariencia, tal como se desarrolla en la estética hegeliana, y la idea de semejanza de Krause, aquí sólo brevemente apuntada, puede sin duda arrojar luz sobre uno y otro término como categorías fundamentales para pensar la realidad virtual de lo estético en toda su profundidad, y no sólo desde un prisma idealista, hoy quizá algo ajeno tanto al arte como al pensamiento, sino desde un decidido esfuerzo por pensar el arte como una obra humana que cala sin duda en lo más profundo de lo humano en su inserción completa en el entorno, desde el más corporal al más espiritual y simbólico; y no otra cosa muy distinta pretendieron esos pensadores idealistas, que hoy, con la distancia que sólo da la ignorancia, más que el tiempo, nos imaginamos frecuentemente como cabezas altivas alejadas de lo humano.