

*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Valeriano BOZAL (ed.). La balsa de Medusa-Visor. Madrid 1996, volumen I (442 pp.), volumen II (384 pp.)

**Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** es la compilación de breves ensayos sobre ideas y teorías artísticas al margen del desarrollo de la historia del arte como se indica desde el título y en la introducción a cargo del editor Valeriano Bozal. Aunque el texto no pretende ser una historia de la estética filosófica, ésta es uno de los ejes que articulan estos dos volúmenes. A lo largo de esta colección de pequeños ensayos en secuencia cronológica no encontramos exhaustividad. En cambio, se estudian problemas concretos en autores concretos que hacen de este trabajo no solo una interesante colección de ensayos especulativos sobre cuestiones artísticas, sino también, y principalmente, un análisis historiográfico que enriquece cada una de las temáticas en cuestión. El primer volumen lo componen tres partes: *Orígenes de la estética moderna*, *El movimiento romántico* y

*Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad.*

La primera parte del volumen I, *Orígenes de la estética moderna*, configura la estética del siglo XVIII. Ahí, textos ya clásicos con propuestas estéticas como lo son el *Ión* o el *Hippias* de Platón, la *Poética* de Aristóteles, el tratado *Sobre lo Sublime* de Pseudo Longino, el *Paragone* de Leonardo o la *Idea* de Bellori adquieren una nueva fisonomía bajo el prisma de los pensadores del XVIII. De ahí que no sea sino en el Siglo de las Luces cuando aparecen los escritos que, hoy en día, consideramos como los fundadores de la Estética: *Estética* de Baumgarten en 1750, *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann en 1764, los *Salones* de Diderot en 1759. Aunque en efecto Baumgarten es quien formula un nuevo significado para la Estética, ésta no debe estudiarse al margen solamente de las novedades que podemos leer en los textos mencionados. Para Bozal son fundamentales tres factores complementarios para comprender la transformación de las ideas estéticas: el desarrollo de la crítica, de la historia del arte y de la estética.

Sobre el primero de estos fac-

tores, la crítica de arte más central y efectiva es la de los salones que a partir de 1725 se realiza en el Salón Carré de Louvre, en donde destaca Diderot. En cuanto a la historia del arte, ésta no tiene menos importancia que la crítica: Vasari, Bellori, Burke y Winckelmann, autores de historias del arte que abren la posibilidad de valorar la belleza antigua y situar las notas centrales de la modernidad dieciochesca. Y, finalmente, en la Estética, el gusto, la belleza, lo feo y lo grotesco, el espectador, los objetos y el placer, son algunos temas centrales de los nuevos estudios de Addison, Hutcheson, Shaftesbury, los propios empiristas y Kant.

Tras la explicación introductoria de Bozal, Francisca Pérez Carreño amplía el panorama del siglo XVIII con un estudio sobre la estética empirista, preocupada, sobre todo, por la reflexión teórica sobre la belleza, la naturaleza del arte y la experiencia estética. En la primera mitad del siglo XVIII los textos fundamentales son *Los placeres de la imaginación* de Addison, *El Espectador*, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* de

Hutcheson, *La norma del gusto* de David Hume y la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* de Burke. Pérez Carreño destaca la influencia en los empiristas de un místico neoplatónico a quien se le atribuye la sentencia "todo lo bello es verdadero", nos referimos al Conde de Shaftesbury. Ahora bien, tanto para este personaje como para los empiristas el hombre ha de poseer una capacidad sensitiva que le permita experimentar la comunión estética y la belleza. Este sentimiento como su órgano reciben el nombre de gusto. Gusto es la capacidad para percibir belleza. Sin embargo, el problema es si la consideración de la belleza está del lado del objeto o del lado del sujeto y, el empirismo concluirá con una doctrina estética sobre el sujeto: la belleza se debe a la sintonía de nuestra mente con el objeto, y esto, produce placer.

Enraizado en el pensamiento ilustrado, Addison propone una nueva teoría del arte que asienta ya las bases del pensamiento romántico. Addison explora las fuentes de las que emanan los placeres de la imaginación. Tonina Raquejo expone las tres poé-

ticas de Joseph Addison que posteriormente desarrollará el romanticismo: lo bello, lo sublime y lo pintoresco. La belleza es aquello que nos afecta de manera inmediata, un adjetivo que acompaña lo grande y lo singular; lo sublime es aquello que provoca emociones dispares en el sujeto, es atracción y repulsión simultáneas hacia un mismo objeto o situación; lo pintoresco es la percepción sensible como motor impulsor de una emoción.

Lo bello, lo sublime y lo pintoresco son experiencias de los sujetos, lo mismo que el terror y lo terrible. De ahí que Edmund Burke se pregunte cómo es posible que lo negativo como el terror, el espanto o el miedo puedan suscitar placer. Valeriano Bozal interviene una vez más para explicar que según Burke podemos experimentar placer en el espanto porque como espectadores no estamos sometidos a los temibles efectos, es decir, contemplamos las situaciones con una distancia estética. Sin embargo, la cuestión no queda aún zanjada: ¿cuál es la razón del deleite? Es posible que sea la pena positiva, el no padecer el dolor y la frustración, el percatarnos que nosotros como espec-

tadores y no como protagonistas estamos lejos de aquel horizonte no menos sublime que las tormentas.

A las notas sobre Burke sigue el trabajo de Guillermo Solana sobre Hume y la norma del gusto. Para Hume la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos sino que pertenecen al sentimiento, o al menos así lo establecen los principios generales del gusto de acuerdo con su tratado sobre la naturaleza humana. Pero la más importante contribución estética de David Hume está en *Of the Standard of Taste* de 1757, en donde se aborda el típico problema de la Ilustración: la diversidad y unidad del juicio estético. Ahí, el filósofo empirista explica que, en efecto, hay en el arte reglas según las cuales podemos considerar que una obra es mejor o peor, reglas éstas que se establecen de manera empírica y no *a priori*. Cinco son las condiciones que requiere el gusto para alcanzar la general aprobación o censura de una obra: *delicadeza* de gusto, *práctica* de juzgar, la asidua *comparación* de obras de distinta excelencia, el estar *libre de prejuicios* que suelen corromper el gusto y el *buen sentido* que evita

la influencia de dichos prejuicios. Sólo de esta manera lograríamos un veredicto unánime sobre una obra de arte.

Tras estas breves notas sobre estética y empirismo, Javier Arnaldo introduce la Ilustración y el enciclopedismo, pues es bien sabido que la ilustración dieciochesca ostenta variedad de corrientes estéticas que abarcan desde el rigor normativo de las poéticas de Boileau, Gottsched y otros, hasta la heurística de Herder o Samuel Johnson. Para acercarnos a las propuestas estéticas de la razón ilustrada hemos de ubicarnos no solamente en el insólito impulso de la vía empirista heredera de Locke y Hume, sino también en dos tradiciones filosóficas más, a saber, las fundadas por Shaftesbury y Leibniz. Sin ir más lejos, recordemos que fue la tradición leibniziana la que dio pie a la estética filosófica de Baumgarten. Arnaldo encuentra que la razón ilustrada y el enciclopedismo descuellan dos grandes novedades: la estética sistemática y la crítica estética. Sobre la primera, tiene su raíz en el análisis lógico de raíz leibniziana que Wolff aprendió y que propuso aplicar a la región inferior del conocimiento, la sensitiva. El

resultado es la estética de G. F. Meier y la de Alexander G. Baumgarten, ésta última muy bien sintetizada por el autor: la teoría del conocimiento sensitivo de Baumgarten es una prueba para la capacidad iluminadora de la razón analítica. Pero los valores que lo artístico participa a la sensibilidad no pueden subsumirse, según el padre Bouhours, a precisiones normativas como las que postulan los principios lógicos o matemáticos para el conocimiento científico. Esta es la discusión setecentista, viva aún a mediados del XVIII y que en Francia se llamó *querelle des anciens et des modernes*, con portavoces como Swift y Dryden.

El afán enciclopedista por articular las diferentes ciencias y ámbitos del saber afecta también el ordenamiento de las artes. Por ejemplo, un filósofo de estela cartesiana como Péré André dividió las artes en aquellas que aspiran a la belleza del mundo visible por medios materiales (pintura, escultura, arquitectura) y las que carecen de presencia material (poesía, oratoria, música). Esta pretensión por sistematizar las artes la reflexionan también Dubos, Moses Mendels-

sohn o el propio Diderot en su *Carta sobre los sordos y mudos*. No debe olvidarse el famoso trabajo de Lessing titulado *Laocoonte* en cuyo capítulo XIII se habla de la distinción entre signos arbitrarios y signos naturales, entre artes espaciales y artes temporales. Arnaldo dedica varias páginas para comentar los asuntos que vislumbró el enciclopedismo. Los más importantes de éstos son la universalidad del gusto —presente tanto en Addison como en Mendelssohn y que, a mi parecer, alcanza un análisis mucho más agudo con la estética kantiana— y la moda de lo sublime.

En la misma línea de la crítica filosófica, quien libera la teoría del arte de las funciones normativas e interpreta con vitalidad las funciones de la cultura es Herder. Según Vicente Jarque, Herder está pensando ya en términos de *Bildung*, en el sentido de favorecer el despliegue armónico del conjunto de capacidades que determinan la existencia humana: la curiosidad, la imaginación, la pasión, el ingenio, el sentido común y la razón madura. La noción clave en Herder es *Besonnenheit* (reflexión), disposición que consistiría en la orga-

nización global de todas las facultades humanas, tanto sensibles como volitivas y cognoscitivas, de manera que el alma actúe de manera entera indivisa. Contemporáneo a Herder, el pensamiento de Lessing es un verdadero paradigma, al decir de Jarque, el más nítido de la mejor ilustración. En la *Educación del género humano*, Lessing se propone conciliar los valores de la revelación con los de la razón, los de la religión con los de la crítica ilustrada: la tensión entre estos dos extremos aparentes definen el pensamiento de Lessing. En el terreno estético es célebre el *Laocoonte*. En resumen, lo que Lessing espera del artista es que se comporte a imagen y semejanza del Creador.

Delfin Rodríguez abre las páginas dedicadas a las teorías de la arquitectura en el siglo XVIII. El texto no posee demasiada especulación filosófica sino más bien artística y, sobre todo y obviamente, arquitectónica, además de que funge como introducción para abordar las arquitecturas dibujadas y grabadas así como los polémicos textos de Piranesi, de Boullé y de Ledoux. Enseguida Yvars introduce la formación de la historiografía a la luz

del problema denominado el "dilema de las dos historias", uno de tantos resultados de la quiebra que tuvo lugar en la tradición artística con la irrupción de la conciencia moderna y, sobre todo de la vanguardia. Lo más interesante del trabajo de Yvars es la manera como va perfilando la conciencia histórica hacia la cristalización del romanticismo que se va generando desde una cultura filosófica racionalista y empirista que condujo a una reconsideración de la Antigüedad clásica y no clásica y, por ende, a una diferente y más matizada concepción de la historia. Desde el trabajo de Herder, de Lessing, de Winckelmann se va gestando no sólo el pensamiento romántico sino incluso el del propio Hegel. Recordemos que la historiografía del espíritu de Hegel no deja a un lado la historia del arte, aunque difícilmente le otorga autonomía. Ya en el siglo XIX en el mismo terreno de la historiografía del arte puede reconocerse el trabajo de Burckhardt, de Taine, de Semper y muchos más.

*Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte* es el título del texto que sigue a las notas de Yvars y que corre a

cargo de Francisco Calvo. Esta nota ubica una vez más el momento histórico de la crítica y el juicio, es decir, la Ilustración dieciochesca. El nervio central es la importancia que adquirió la facultad crítica afectando de manera inmediata el mundo del arte. Ya en el siglo XVI comenzaba a enriquecerse el vocabulario crítico con términos como *gusto, giudizio, capriccio, maniera*, etc. Definitivamente el *Salon Carré* de Louvre potenció el mercado de la crítica, contribuyó a la difusión social del arte y fue un foro multiplicador de las opiniones artísticas. La crítica de salón fue la cuna de brillantes plumas como Diderot, quien se enfrentara a aquello que comenzaba a llamarse "actualidad" o "moda". Posiblemente el planteamiento más interesante de Calvo sea si el crítico puede llevar a cabo su actividad sin hacer historia o, en otras palabras, si crítica e historia del arte convergen. Al menos, podemos decir que hubo una crítica romántica, una positivista, una fenomenológica, semiológica, etc. Y en el rubro de la crítica no solamente se habla de Diderot, sino también, en el *Salón de 1846* de Baudelaire y, de hecho durante

los siglos XIX y XX fue célebre la crítica de Balzac, Zolá, Maupassant, Huysmans, Apollinaire, Reverdy, Breton, Eluard, Malraux, etc.

Después de un considerable número de páginas dedicadas a aspectos mucho más historiográficos que filosóficos, Immanuel Kant se vuelve el blanco de la reflexión del lector. Valeriano Bozal, nuevamente en escena, a la luz de la *Crítica del Juicio* analiza dos problemas: el esclarecimiento de los juicios del gusto, su condición y requisitos, y el análisis de la belleza. El texto es una exposición que arranca una vez más de la importancia que tiene la facultad de juzgar y, posteriormente de la distinción que hace Kant entre el juicio determinante y el juicio reflexionante. La intención del autor es entender la belleza no como una cualidad de los objetos sino como una proyección del sujeto sobre el objeto. Poco a poco Bozal introduce el desinterés del juicio del gusto, su universalidad y, finalmente, lo bello y lo sublime. El hilo argumental concluye con que la belleza es una cualidad de los objetos y si la predicamos de ellos es porque en ellos la percibimos. Los facto-

res que la determinan pueden ser de índole formal, moral o ideal; pero en todo caso son notas propias del sujeto. A mi parecer, el *quid* es que en el objeto bello reflexionamos sobre el libre juego de las facultades, tesis que Bozal también menciona casi al final del texto, y que sin embargo no desarrolla demasiado.

Con este texto culmina la primera parte del volumen I. La segunda parte titulada *El movimiento romántico* comienza con una especie de estudio introductorio a cargo de Javier Arnaldo, en donde recoge el retrato del romanticismo de Víctor Hugo y Stendhal, de Vigny y de Baudelaire, es decir, el romanticismo del *spleen* y la melancolía, ese nuevo sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza. Las notas de Arnaldo abarcan desde el romanticismo estético alemán de Schlegel notablemente marcado por el idealismo de Fichte y con la diligencia y aportaciones de Schelling, Solger y Schleiermacher, hasta la evasión de Víctor Hugo y Heinrich Heine en Francia.

Vicente Jarque se encarga de explicar la relación entre la filosofía idealista y el romanticismo, y de exponer las ideas fundamen-

tales de Goethe, de Hegel, de Schiller, y de Hölderlin. Una formulación de G. W. F. Hegel que aparece en la *Ciencia de la Lógica* define el idealismo como aquella filosofía que sostiene que lo finito es ideal y que por consiguiente lo único real es lo infinito. A este postulado se resume también el romanticismo. El texto inicial de Jarque no escapa, como todo el libro, a algunas repeticiones difíciles de evitar en un libro en el que participan los ensayos individuales de distintos autores. En esta ocasión se vuelve una vez más a algunas aportaciones de Herder, Lessing y Kant al romanticismo. Sin embargo, aparece por vez primera en el libro una exposición breve, pero clara, del sistema filosófico de Schelling. En cuanto al estudio dedicado a Goethe, el personaje mayor de la edad de oro de la cultura alemana, resulta demasiado simple y se reduce a algunas notas sobre sus investigaciones acerca de la naturaleza y del arte que no alcanzan a definir la importancia del autor de *Wilhelm Meister*. Lo mismo sucede con la exposición de Hegel: se exponen brevemente las tesis más conocidas de su estética, como sus comentarios a la

ironía de Schlegel y los tres momentos del arte, simbólico, clásico y romántico, sin ahondar demasiado en detalles. De igual manera los apuntes sobre Schiller y Hölderlin son meramente expositivos y, aunque bien logrados, no sustentan ninguna tesis en la que haya que detenerse.

En cuanto al romanticismo británico, es Tonia Raquejo quien explica la influencia del empirismo y los problemas que sus seguidores se plantearan como por ejemplo el proceso que experimenta la mente al crear, proceso que a inicios del siglo XIX intentan explicar Blake, Wordsworth, Shelley, Keats y Coleridge, quienes aunque aportan mucho en la materia, carecen de la sistematización esperada en un discurso filosófico. De cualquier manera, Raquejo logra un estupendo texto, sobre todo en su exposición de la imaginación romántica como la fuente principal de la creación artística, creencia heredada de Locke y Hume. La imaginación consiste en la habilidad para combinar imágenes y asociarlas de tal manera que la actividad de una provoque y despierte a las otras. Como complemento al estudio de Ra-



quejo, Esteban Pujals expone algunas ideas estéticas de William Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats. Finalmente, Guillermo Solana redacta un breve ensayo sobre el romanticismo francés que se desarrolla a partir de 1820 con Lamartine, Victor Hugo, Stendhal, etc. La etapa de latencia del romanticismo francés se enmarca entre dos figuras que no participan en el movimiento mismo: Chateaubriand y Madame de Staël. La vinculación del romanticismo alemán al cristianismo era clara y evidente; en el francés no sucede lo mismo: soledad y cristianismo sostienen una relación de afinidad en Chateaubriand. En el romanticismo francés la ruptura entre la naturaleza y la libertad imaginativa de los sujetos es la causa de la soledad y la melancolía.

En la línea francesa, Stendhal es heredero de los sensistas Locke, Condillac o Destutt de Tracy y de los materialistas como Hobbes o Helvetius; es un relativista y un hedonista de lo más franco: el criterio de lo bello es *mi* placer sensible. Una figura más, la más grande y legendaria de todas, es Baudelaire, quizá el héroe de la modernidad. Con un

breve ensayo dedicado al poeta francés culmina la segunda parte del volumen I.

*Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad*, es el título de la tercera y última parte de este volumen. La conciencia inaugural de lo moderno se manifiesta en la crítica de arte en un doble impulso: hacia el origen y hacia el futuro, en el regreso a lo primitivo y en el progreso científico. Según Guillermo Solana esta dialéctica se prolonga a través de las reacciones críticas ante los artistas y movimientos y se transforma en sucesivas ideologías: de la exaltación todavía romántica del genio al naturalismo positivista; de la pureza exclusiva de lo retiniano a la búsqueda de una pintura cerebral. Baudelaire, en efecto, es ya un moderno, lo mismo que Émile Zola y, sin duda alguna, lo mismo que Nietzsche. Dolores Castrillo y Francisco José Martínez proponen una tesis de sumo interés: *la metafísica que con Espinosa era ética, que con Hegel se convirtió en lógica, devino estética con Nietzsche*. En este estudio se distinguen tres periodos de la visión nietzscheana del arte: el primero, el mal llamado román-

tico, bajo la influencia de Schopenhauer y Wagner y que tiene como obra cumbre *El origen de la tragedia*, el arte como la dualidad de lo apolíneo y dionisiaco; segundo, el positivista o ilustrado de *Humano, demasiado humano*, *Aurora* y *La Gaya Ciencia*, en el que el arte es una mera ilusión metafísica; tercero, el de madurez, la recuperación del arte, distinguiendo dos tipos: clásico y romántico.

El estudio sobre Nietzsche logra una estupenda visión del arte en el filósofo mediante la explicación de los tres períodos mencionados y que concluye con acierto en una estética hecha desde el punto de vista del genio, destacando el hecho de la creación y de la voluntad de poder. Sigue a este análisis tan completo un ensayo sobre la metafísica de la música en Schopenhauer, Wagner y Nietzsche: es en la música donde tiene lugar la más profunda consunción del sujeto en el interior de sí y donde la aprehensión de la esencia íntima de las cosas se realiza de modo más perfecto.

Llegando a la parte final del libro, Gerard Vilar presenta un texto sobre la filosofía de la cultura. Con filosofía de la cul-

tura se refiere el autor a una serie de pensadores que en el horizonte espiritual del historicismo alemán de la segunda mitad del siglo XIX y hasta comienzos del XX se dedicaron a la interpretación crítica de la cultura occidental. El historicismo, el idealismo filosófico, el clasicismo literario, el romanticismo, el neokantismo, todos movimientos notablemente influyentes en la modernidad que se percibe en crisis: ¿qué pasa con la cultura?, ¿cuál es el sentido de lo que acontece? La alternativa de Burckhardt para hallar una respuesta es, sencillamente, el estudio histórico de la cultura, entendida como la suma de los desarrollos y del espíritu que acontecen espontáneamente y no pretenden una validez universal y forzosa; Dilthey propone impulsar las ciencias del espíritu; Ortega y Gasset busca la rehumanización del arte. Este primer volumen cierra con el ruskinismo, prerrafaelismo y decadentismo del siglo XIX. John Ruskin considera que el ojo del artista no es receptivo-pasivo, sino también activo, pues transmite la información al cerebro que es en donde reside la imaginación. El pensamiento de Ruskin se compone fundamen-

talmente de imágenes.

El volumen II se compone de cuatro partes: *El arte y el lenguaje*, *Arte y sociedad*, *Los estudios disciplinares* y *Teorías de la postmodernidad*. El volumen anterior finaliza con un ensayo sobre John Ruskin, quien muere en 1900. Como es de esperarse el segundo volumen introduce ya en su primer texto al arte contemporáneo. Valeriano Bozal, en *Arte contemporáneo y lenguaje* explica la ruptura entre el artista y la naturaleza. Una vez más es Baudelaire quien marca la distancia con los antiguos y transforma la belleza natural en belleza artificial, es él el culpable de la nostalgia de la naturaleza: la verdad ya no es el bosque por el que corren sátiros y ninfas sino el bulevar del paseante, no la bacanal sino el *flâneur*. En la pintura, es Cézanne quien pone en duda si pintar es trasladar al lienzo lo que está frente a nosotros. El siglo XX constituye un giro lingüístico, un giro copernicano.

Tras varias páginas dedicadas a las formas poética formal y estética literaria del lenguaje, en las que aparecen interesantes ideas sobre el formalismo ruso en autores como Sklovski, Ti-

niánov y Bajtín, que resultan novedosos para quienes somos neófitos en el tema, Francisca Pérez Carreño aparece otra vez con un ensayo sobre el signo lingüístico. La aplicación de la semiótica al estudio de las obras de arte ha sido, según la autora, en parte responsable de las críticas de la noción misma de signo. La semiótica surge casi simultáneamente en la obra de dos autores muy alejados geográfica y culturalmente: Peirce y Saussure. Éste define el signo como una entidad ideal con dos partes, significante y significado, cuya relación es arbitraria; esta relación se establece por convención en el seno de una comunidad. Para Peirce, en cambio, un signo es una relación entre tres elementos: el signo (un representamen), que está en lugar de otra cosa; su objeto; y un interpretante, la relación que el intérprete actualiza entre el primero y el segundo. De manera que cualquier cosa puede ser un signo y para ello sólo es preciso que pueda interpretarse y que se use como signo. Lo anterior permite que Peirce describa la experiencia de la pintura y del arte como una experiencia semiótica, de interpretación.

Umberto Eco en *La estructura*

*ausente*, un texto de carácter semiótico, busca sustituir la noción de icono por otra libre de los problemas que tradicionalmente se han encontrado en ésta; pero sin negar que ciertas clases de signos, básicamente las imágenes, no se dejan reducir a las estructuras de los signos lingüísticos. Desde esta perspectiva Pérez Carreño aborda la crítica del iconismo en Umberto Eco. Sin embargo, este texto no resulta tan atractivo como el que dedica a la estética analítica. En efecto, la filosofía analítica surgió como corriente tras la obra de Wittgenstein, cuyo pensamiento se divide en dos etapas que constituyen el eje del giro lingüístico en filosofía. Buena parte de la discusión sobre cuestiones estéticas está ligada a la ética bajo la sentencia wittgensteiniana: "la ética y la estética son lo mismo". En el *Tractatus*, la estética y la ética se encuentran, como la lógica, en el límite entre aquello que se puede decir y de lo inefable; la idea de que lo esencialmente estético no es lo que se dice, sino que lo que se muestra, está presente también en Beardsley o Goodman. Goodman forma parte de los nominalistas de Harvard, junto con

Quine y Putnam, y su teoría de los símbolos sostiene que el conocimiento verdadero del mundo no consiste en la adecuación de nuestras creencias a una realidad exterior e independiente de ellas, como una buena pintura tampoco consiste en la traducción al medio pictórico de algo previamente existente y perceptible directamente a través de nuestros sentidos. El arte es una manera de hacer mundos, mundos no sólo ficticios, sino también y, al mismo tiempo, reales.

En cuanto a la concepción estética de Heidegger, Vicente Jarque expone algunas ideas fundamentales de *El origen de la obra de arte*, en donde la tesis fundamental es que la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente, que el ser de lo existente llega en ella a lo permanente de su aparecer. Con este breve ensayo culmina la primera parte de este segundo volumen.

La segunda parte, *Arte y sociedad* esboza el horizonte de este binomio. Una vez más, desde el Renacimiento hasta la Ilustración, del Romanticismo a las ópticas marxistas y la afamada sentencia de "transformemos el mundo", de la identidad

del arte como *praxis* al mercantilismo capitalista y, por último, de la vanguardia revolucionaria de postguerra a la crítica de la escuela de Francfort. El pensamiento de los francfortianos en el terreno estético inicia en los años treinta con algunos trabajos de Benjamin sobre las vanguardias, la relación del arte con las nuevas técnicas en el capitalismo de entre guerras. Es Gerard Vilar quien explica que para Benjamin todo fenómeno artístico no se puede comprender en términos de relación sujeto-objeto, sino desde una realidad básica anterior a todo sujeto y objeto: el lenguaje. Pero Benjamin también adquiere muchos tintes teológicos: la salvación o liberación del sentido de las obras y la redención de la promesa de felicidad que se contiene en las obras.

La modernidad es el tiempo de ese enorme progreso de la técnica, el progresivo empobrecimiento de los individuos y la liquidación de la tradición. La crítica cultural que practican Adorno y Horkheimer se dirige a esa modernidad de la razón instrumental y de ahí que la estética crítica distinga el arte auténtico del arte mercantilizado.

Ricardo Sánchez Ortiz de Ur-

bina se encarga de la exposición de la problemática que supone la recepción de la obra de arte. La estética filosófica de Hegel y el romanticismo dan lugar a una teoría de la recepción de la obra de arte entendida como contemplación; Schopenhauer toma como modelo esta recepción contemplativa que Benjamin llamará *aurática*: el espectador de las obras de arte se entrega a ellas como puras representaciones, no como motivos, y encuentra en esa inmersión contemplativa, olvidado de toda individualidad, el descanso, la liberación, la tranquilidad perfecta. La reacción positivista de la segunda mitad del XIX determina una interpretación imanentista de la obra que excluye el papel del receptor. Pero sin duda los tres grandes precursores de la estética de la recepción son Valéry, Benjamin y Sartre. Valéry propone una historia verdadera de la lectura; de los libros más leídos y de su influencia; Benjamin ve en el cine, el arte específico de la era de la reproducción técnica; es en el cine en donde la desritualización total del arte libera al contemplador, hasta ahora aislado, en una recepción colectiva; por último

Sartre se anticipa veinte años a la teoría “de los lugares vacíos”, que formulará Iser: el productor guía al lector, pero no hace más que guiarlo; los jalones que a puesto están separados por vacíos que es preciso colmar, yendo más allá de ellos. En suma, la escisión entre productor y receptor es para Sartre un pacto de generosidad.

La tercera parte de este segundo volumen es una serie de estudios que abarcan desde el formalismo y el desarrollo de la historia del arte, hasta las teorías de la pura visualidad, el arte y la ilusión, y la sociología del arte. Una vez más estos trabajos no escapan a la repetición de algunas ideas y datos históricos ya planteados a lo largo de los dos volúmenes. Si bien no hay en estos textos alguna exposición sistemática de algún importante filósofo, sí se plantean, en cambio, cuestiones que pueden mirarse bajo la óptica filosófica. Tal es el caso de la filosofía del arte de Fiedler, la producción de lo real, la teoría ilusionista del arte y, por supuesto, las aportaciones de quizá el historiador y teórico del arte más importante de este siglo, Ernst Gombrich. Aunque el trabajo de Gombrich

no es propiamente filosófico, sus aportaciones permiten la teorización filosófica y psicológica.

Finalmente, cuatro trabajos conforman la última parte de tan completa investigación. *Teorías de la postmodernidad* comienza con un trabajo de Carlos Thiebaut acerca de la mal llamada postmodernidad. Thiebaut encuentra en el término “postmoderno”, una manera más confunde que iluminadora de nombrar una época. Cuatro problemas plantea el autor: la desvanecida complejidad de las racionalidades modernas, con el romanticismo y la ilustración la pluralización de los lenguajes, contra el romanticismo el desvanecimiento del sujeto y contra el canon moderno el colapso de la historia. En estos cuatro problemas se hilvanan, según Thiebaut, críticas de diverso orden a diferentes tiempos y programas teóricos de la tradición occidental.

A este trabajo de gran calidad siguen tres textos sobre el desarrollo de la crítica literaria, acerca de la arquitectura postmoderna y, el último, titulado *Figuras de la diferencia* que trata del papel de la mujer en el arte. El primero es un texto novedoso de Carlos Piera que sintetiza los

estudios literarios de un autor no tan conocido como lo es William Empson, un crítico que intenta explorar regiones de supuesta inefabilidad como las propiedades semánticas de lo emotivo. En el segundo trabajo, a cargo de Juan Antonio Ramírez, podemos leer interesantes observaciones sobre la arquitectura postmoderna, heredera del expresionismo alemán y del constructivismo ruso. El libro culmina con un trabajo de Estrella de Diego que comienza con una pregunta: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, una pregunta de no fácil respuesta que provoca que el texto adquiera un tono de debate abierto en el que se someten a consideración la imagen y el papel de la mujer en el arte.

**Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** es un trabajo completo y bien estructurado. Si bien no es un estudio de filosofía académica, plantea múltiples cuestiones y problemáticas que han sido, son, y podrían ser blanco para la especulación filosófica.

*Luis Xavier López Farjeat*  
*Universidad Panamericana*

**Juan Manuel . BURGOS:** *La inteligencia ética, la propuesta de Jacques Maritain*, Publications Universitaires Européennes-Peter Lang. 1995, 240 pp.

La interrogante sobre cuál es el modo correcto en que la inteligencia se debe emplear cuando se acerca a las realidades morales, ha suscitado definitivamente la rehabilitación de la llamada filosofía práctica, con sus diferentes representantes: desde los intentos de remozamiento de las posturas clásicas, según el planteamiento alemán, hasta la hermenéutica de Gadamer y los análisis de Ricoeur y Pareyson; pasando por la pragmática universal de Habermas o la pragmática trascendental de Apel.

Significativa también ha sido la respuesta en este sentido de la tradición tomista contemporánea; con autores como Boyle, Abbà o MacIntyre. En este contexto, la presente obra muestra el papel de Maritain en el desarrollo de las reflexiones sobre la filosofía práctica. El objetivo de Juan Manuel Burgos, es contribuir a este debate aportando nuevas reflexiones sobre un pensador que hasta el momento sólo ha intervenido en la discusión de

Copyright of *Tópicos. Revista de Filosofía* is the property of Universidad Panamericana and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.