

HEGEL, G. W. F., *Filosofía del arte o estética*, edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, traducción de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores/UAM Ediciones, 2006.

La historia de las ideas es, en muchos casos, no sólo la historia de la recepción de esas ideas, sino en igual medida la historia (extravagante por lo demás) de su progresiva «institucionalización» editorial. Es revelador, en este sentido, el caso (o los casos) de las conocidas *Lecciones de Estética* (o *estéticas*) de G. W. F. Hegel (Stuttgart, 1770-Berlín, 1831). Ahora aparecen, en edición impecable de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov y en traducción de un buen conocedor de Hegel y de la teoría estética como es Domingo Hernández Sánchez, los cursos del filósofo alemán de 1826, bajo el título de *Filosofía del arte o estética*. Se trata, en concreto, de los apuntes de la lección de 1826 tomados al dictado en clase por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler y recogidos en este volumen que comentamos mediante un tipo de edición al que no estamos muy acostumbrados en nuestro país: una edición bilingüe cuidada y anotada al detalle.

Bien es sabido que hasta ahora la *Estética* de Hegel que conocíamos se basaba en los materiales recogidos por Heinrich Gustav Hotho, que fusionaba en un voluminoso texto manuscritos del propio Hegel con una serie de cuadernos de apuntes. Una edición que hace tiempo se teñía ya de cierta sospecha por lo que parecía la intención o necesidad de ajustar estos apuntes al

corpus general del sistema hegeliano, ajuste que Hotho, de una peculiar manera, trató de llevar a cabo. Según descripción del propio Hotho, Hegel dejó muy pocos pasajes y fragmentos de su *Estética* formulados al detalle y refinados estilísticamente, aunque es sabido que Hegel tenía la intención de publicar una *Estética*. Es por eso, resumiendo el entramado novelesco del proceso de publicación de estos manuscritos y apuntes —entramado que las editoras relatan con pulcritud en el prólogo al volumen—, que Hotho al trazar su «edición» se viera obligado a compilar el texto de la *Estética* a partir de una comparación de los manuscritos de Hegel con varios cuadernos de apuntes de los alumnos. De esta forma Hotho acudiría a las lecciones de 1823, dejando desatendidos otros cuadernos fundamentales. Sobre esto inciden los editores. Escriben: «También pretende justificar Hotho su intervención sistemático-estructural en el material del que disponía. Particularmente grave es el intento de desplegar una base sistemática de la lección para legar a la posteridad el sistema hegeliano en su perfección —una perfección por él retocada—, con el interés explícito de “completar” a Hegel».

Hegel imparte en Berlín en cuatro ocasiones sus lecciones sobre estética. En el semestre de 1823 dictó una lección de cuatro horas semanales sobre *Estética o filosofía del arte*, y es a partir de estas lecciones y según sus apuntes como confecciona Hotho la edición de *su Estética*. Sin embargo, y éste es el gran hallazgo de esta nueva edición, el material más rico para servir de fuente corresponde a las lecciones sobre

estética que, tres años después, en 1826, de nuevo imparte Hegel. De dichas lecciones se conservan varios cuadernos así como apuntes tomados al dictado, con calidad muy diferente. De entre esos apuntes esta edición recoge los tomados por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. En cualquier caso los editores tienen en cuenta el problema de fundar en apuntes la edición: «Al tratarse de apuntes tomados directamente, esta fuente tiene, por un lado, la ventaja de ofrecer la mayor cercanía posible a la palabra hablada de Hegel. Pero, por el otro, tiene la posible desventaja de que la rapidez del registro acústico y la simultánea escritura conducen a algunas incongruencias lingüísticas. Si se tienen en cuenta ambos elementos [...], la calidad de los apuntes permite elegirlos como documentación ejemplar del curso de estética que impartió Hegel en el verano de 1826».

Es evidente, en efecto, que nos hallamos ante un hito editorial fundamental que muestra las tripas teóricas de un trabajo en curso. La obsesión filosófica de Hegel le lleva a ir modificando sus juicios en torno a la teoría estética. De esta forma otro de los elementos clave de la nueva edición está en el hecho de las variantes. Entre 1823 y 1826 Hegel comienza a introducir variaciones en sus intenciones teóricas, cambios, modificaciones a veces soslayables, otras veces mutaciones de un alcance mayor. De esta forma el texto de Hotho no sólo conserva la duda de fundarse en apuntes (y su inevitable sospecha) sino que además el mismo Hegel recompuso algunas de sus ideas en esos años. De esto, por lo tanto, da

buena cuenta la edición. En definitiva, sus percepciones del fenómeno estético han variado. Un ejemplo lo hallamos en sus consideraciones acerca del fenómeno poético, donde lleva a cabo una serie de matizaciones y concreciones que quizá, aparentemente, no sean relevantes pero que afilan y afinan mucho más sus juicios sobre la poesía. No en vano Hegel sitúa a la poesía en el lugar más importante de las artes. Igualmente cabe destacar las revisiones llevadas a cabo por el filósofo sobre la música y la pintura. Ahora bien, hay casos sumamente llamativos. Por ejemplo, el tan conocido lema «hegeliano» del ideal como *la apariencia sensible de la idea*, algo ya tópico de los manuales de filosofía, historia del arte o de la literatura, es decir, esa *determinación fundamental del ideal*, que llega a ocupar un lugar central en la versión conocida hasta ahora de la estética, no aparece en ninguna de las fuentes conocidas para las lecciones de Hegel en Berlín. Dicho de otro modo, Hegel no llega a definir el ideal mediante la conexión de apariencia de pensamiento e idea, sino al contrario como «apariencia de lo sensible». Para Hegel, además, la apariencia será el medio de exposición de la idea mediante la figura (sensible), de manera que el arte es una *exposición a través de la apariencia*. Esto es sólo un ejemplo. No cabe duda de que esta reconstrucción es no sólo fundamental sino sobre todo necesaria. En esta edición, de la misma forma, el envenenado lema de la muerte o el fin del arte, tan pesado para Hegel, y que surge ante la pregunta por el significado del arte en el mundo moderno,

puede comenzar a releerse con nuevos ojos y a luz de su verdadera fuente.

Estamos, en definitiva, ante una revisión clave para la teoría estética y en igual medida para la filosofía, para la historia del arte, para la historia de la literatura, etc. Al corregirse y reconducirse problemas de orden teórico Hegel reaparece con toda su fuerza para volver a ser objeto de fundamento y discusión. Estamos ante nueva edición de la estética hegeliana, pero es mucho más. Es, por encima de ello, la muestra de la necesidad de una revisión de lo teórico a la luz de un determinado momento histórico.

Alberto Santamaría

NOTARIO RUIZ, Antonio (ed.), *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Sólo a partir del siglo XVIII podemos considerar a la Estética como una disciplina autónoma. El descubrimiento de la subjetividad romántica reveló, por primera vez, la necesidad de que las cuestiones relativas al arte fueran tratadas desde un foro individual. Desde entonces, esta materia, orgánica y viva, mantenida durante siglos en hibernación, despertó a la reflexión crítica que le había sido impedida por el dictado dogmático de una Historia del Arte que hasta entonces sólo buscó la belleza. La grandeza de este renacimiento científico, caracterizada por la introducción del gusto personal, al tiempo que multiplicaba las directrices para hacer y contemplar obras de arte, cambió el modo de abordar académicamente las

teorías sobre él. A partir de este punto sin retorno, los ensayos, los análisis y las investigaciones jamás pudieron volver a concebir la univocidad como válida. La Estética se vio obligada a releer y repensar el arte del presente y del pasado desde lo diverso, desde la alternativa a lo bello.

*Contrapuntos estéticos*, volumen editado con detalle y rigor por el profesor Antonio Notario Ruiz, es un fruto de esta nueva concepción. Desde una actualidad heredera de la modernidad, llena de diferentes perspectivas, esta unión de artículos nace muy consciente de «la necesidad permanente de dar respuesta a la complejidad» que nos rodea (p. 10). Cuando, hoy más que nunca, se nos hace patente la realidad de la famosa *obra abierta*, que a su vez existe a partir de un «artista abierto», nuestro clima artístico exige estudios como éste, *estudios abiertos*. Cada uno de los capítulos que lo componen es un fragmento, un flash discursivo sobre una parte del arte o de la estética equiparable a una voz aislada que, sin embargo, adquiere junto a sus distintas compañeras armonía en la concordancia del contrapunto, un motete académico producto de una audaz labor editorial, la verdadera constructora del discurso que lo conduce. De esta manera, en su carácter heterogéneo el texto encuentra paradójicamente una coherente unidad, la única unidad que acepta como propia el estado actual de la práctica y la teoría estéticas.

El Apocalipsis es propuesto de forma genérica como hilo conductor y nexo común que refiere cada artículo al conjunto y permite establecer vínculos temáticos entre las estéticas clásicas y

las contemporáneas. Cada autor participante investiga, dentro de la concreción de un contexto histórico e ideológico determinado, la recepción de este paradigma alternativo de caos, perdición y desorden que late oculto en el clasicismo, despierta en la modernidad y es ingrediente esencial de los lenguajes postmodernos. Las distintas aproximaciones al tema se perfilan en el fondo como excusa para una reflexión evolutiva que, por un lado, siga las transformaciones sufridas por la teoría y la práctica artísticas de los últimos veinticinco siglos y, por otro, evidencie la interdisciplinariedad que debe operar en la Estética académica. Como nueva muestra de esa diversidad, hoy imprescindible, los diversos enfoques trabajan desde áreas diferentes conectando la investigación académica rigurosa con la crítica práctica y el análisis historiográfico con la especulación filosófica, todo con la voluntad de conformar un discurso sólido, el producto de una colaboración de voces contrapuestas.

En la medida de lo posible, el libro trata de ofrecernos una panorámica completa sin renunciar a la especificidad de cada tema. Al son de un cierto ritmo historiográfico, traza su estructura articulando las diferentes perspectivas dentro de un esquema. En primer lugar, Ricardo Piñero Moral nos propone una guía de visiones infernales, un catálogo extraído de fuentes datadas entre los siglos III y XII. Las experiencias narradas se revelan, dentro del marco ideológico medieval, como «viajes *iniciáticos* en los que se intenta dar respuesta plástica a las inquietudes del hombre y advertir al ser humano de las consecuencias de su comportamiento moral»

(p. 30). Desde otra perspectiva, Adrián Pradier asume la multiplicidad de facetas de este periodo histórico y la completa. Lo apocalíptico deja de ser tormento para convertirse en revelación, iluminación celeste plasmada en el arte mediante el simbolismo y la riqueza de los materiales. Mediante el método anagógico la visión deja de ser ejemplo para transformarse en vía de elevación, lo que antes era ético deviene en metafísico. Para finalizar esta parte, Ignacio García Peña propone como voz representante del mundo clásico las relaciones de Platón con una poesía denostada por su forma imitativa. Puesto que sólo el demiurgo es verdadero artista y su creación más perfecta es el universo, el arte deberá siempre referirse a lo más hermoso de la naturaleza. Así, las ideas platónicas desarrolladas son expuestas como fundamento de la estética del canon de belleza.

La segunda parte incide en el cambio producido por la modernidad. Mateu Cabot la inicia leyendo a Baudelaire como precursor de la liberación artística que el siglo XIX reivindicó por medio de sus artistas y pensadores *mal-ditos*. Ruptura y fragmentación se convierten en los subversivos estandartes subyacentes bajo una estética impregnada por los temas modernos. De acuerdo con una nueva sensibilidad, la efímera velocidad, la multitud de la metrópolis y la distancia del *dandy* o el *flâneur* conforman el imaginario de la alternativa decimonónica. Ejemplo ineludible de la disyuntiva romántica es también la retórica espiritualista que se deja sentir en la poesía visionaria de autores como Blake o Whitman. Las

notas que ofrece Alberto Santamaría son un estudio sobre un apocalipsis secularizado que ve el renacer de la humanidad en el Nuevo Mundo y en el desarrollo de la tecnología a partir de la sublimación de la naturaleza. Ahora bien, si Alberto Santamaría remite a la poesía, Antonio Notario Ruiz dibuja en su aportación un mapa de la experiencia sonora en sus tres estadios: la recepción, la interpretación y la composición. «Porque la música se ha pensado a sí misma en muchos momentos desde la literatura y la poesía» (p. 86), a través de una serie de textos, reflexiona sobre ella en un capítulo abierto al diálogo que pretende transmitirnos la intensidad de esta disciplina participante del tiempo y el espacio. El bloque es finalizado con el análisis de Jordi Maiso Blasco del pensamiento de T. W. Adorno. Mediante una revisión de conceptos, la modernidad se concibe como una «desmitologización» de paradigmas y convenciones que abre la puerta no sólo a la autonomía de un arte necesitado de crítica y revisión constante sino, también, a una complejidad estética que se torna pluralidad de opciones, todas ellas imprescindibles.

Desde este precedente, el estudio de algunas de las diversas tendencias postmodernas se vuelve objetivo de la última parte. En primer lugar, Guy Debord es propuesto como soporte ideológico y estructural en la versión de José Manuel Gomes Pinto. El arte delineado por Debord es característicamente bipolar ya que «si puede contribuir a la construcción del espectáculo, tiene también el poder de desconstruirlo». Para Gomes Pinto, es en este sentido en el que el arte puede considerarse como

una *acción apropiada* (p. 119) y, de esta forma, puede establecer relaciones paradójicas con la espectacularidad que rodea al mundo postmoderno. Desde una óptica más práctica, Domingo Hernández Sánchez nos descubre uno de esos géneros que sólo pueden surgir en esta era de relecturas y fusiones imposibles. El *Steampunk*, narración romántica de aventuras en una era victoriana definida por la tecnología futurista, nos es presentado como un modelo creativo que piensa el presente desde la estética que le es propia sin negar la eternidad de los viejos temas.

Mediante un cambio de orientación, *Contrapuntos estéticos* vira hacia el ser humano como motivo temático. La primera aproximación a este discurso, a cargo de Olga Fernández, rastrea la noción de intimidad en unas prácticas artísticas actuales víctimas de la exhibición espectacular denunciada antes por Debord. Con ello, extrae una interesante diversificación de procesos que han posibilitado la instalación de lo personal en el espacio público. Pilar Sánchez prosigue dirigiendo su mirada al ser humano en su dimensión física. A través del estudio de lo abyecto en el arte traza el retrato de un cuerpo destruido en su integridad y relata un verdadero apocalipsis auto-infligido que busca el atentado contra las bases del sistema normativo. El análisis de José Gómez Isla es una fusión de las dos vertientes de interés postmoderno anteriormente recogidas: la tecnología y el ser humano. El milenarismo y el miedo apocalíptico son relacionados en el siglo XXI con un desarrollo incontrolado de lo tecnológico que pueda transformar a la humanidad. La angustia y la

fascinación que ello produce son estudiadas desde la ilustración del arte del experimento genético y la creación digital. El libro finaliza con la revisión de esas nuevas tecnologías vistas en los últimos capítulos desde un enfoque reflexivo. Carlos Rodríguez Gordo utiliza como pilares las viejas bases especulativas con el fin de incluir la estética postmoderna dentro del «continuo espacio-temporal de la historia de la filosofía» (p. 190). De este modo, la aportación de Rodríguez Gordo es leer la estética de nuestros días desde las claves de Descartes, Schopenhauer o Ricoeur.

Narrativamente, los diferentes artículos se deslizan entre los dos tonos que mantiene el volumen en su conjunto. El texto aglutina un discurso ensayístico, de esencia académica basada en la investigación especializada, con un revestimiento didáctico que lo hace fácilmente comprensible a estudiantes universitarios y otros interesados. Gracias a la claridad y limpieza expositiva que ostenta cada artículo, el libro hace gala de la democratización que demanda la estética actual y se vuelve apropiado para todo tipo de intereses, desde los más eruditos a los únicamente iniciáticos.

M.<sup>a</sup> Ángeles Manzano

AA.VV., *Imágenes incompletas. Materiales de arte y estética, 1*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2005.

AA.VV., *Octavas falsas. Materiales de arte y estética, 2*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006.

Hace ya más de dos décadas, el profesor Román de la Calle apuntó en *Liniamientos de Estética* (Valencia, 1985, p. 361) que un posible *corpus* de *fuentes de y para* la Estética que aspirara a ser lo más riguroso y completo posible, lo constituirían «todos los elementos personales, culturales y materiales utilizados para configurar» su «contenido y estructura». En este punto se auspiciaba la necesaria distinción entre *documentos para* la Estética en cuanto saber en estado perpetuo de construcción, y *documentos sobre* la Estética en cuanto disciplina académica y, por lo tanto, institucionalizada. De un tiempo a esta parte, y de entre la multitud de instrumentos que se ponen a disposición del lector, destaca un tipo de publicación que trata no tanto de los autores y las materias tradicionalmente adscritos a la disciplina, como de los especialistas que habrían contribuido, desde el punto de vista de la historia de los intelectuales, al desarrollo de la Estética

como disciplina académica desde el punto de vista del desarrollo de estudios de investigación críticos. Tal es así que los trabajos sobre maestros consagrados que, a su vez, fueron y son prolijos autores de estudios críticos, de obras ensayísticas o de carácter general, como obras de consulta, léxicos o diccionarios, es decir, de *fuentes secundarias* para la Estética, sirven para asentar todavía más la disciplina. Estas obras tratan de reunir en un mismo volumen la historia de la *Estética* y la *historia* de la Estética, es decir, la reconstrucción histórica del saber teórico propio de la disciplina y de su propia historia en cuanto saber académico.

Perfilado el carácter de la Estética en cuanto saber filosófico y de los objetos que le son propios, faltaba, en definitiva, perfilar los métodos, tratamientos y modos de afrontar el fenómeno estético desde el punto de vista no de las distintas metodologías, campo igualmente desarrollado, como desde la figura del especialista en Estética e Historia y Teoría de las Artes. No sólo por su modo de definir exhaustivamente su propia concepción de los objetos a tratar, sino por la forma como lo lleva a cabo, así como por el tratamiento y la importancia que presta a unos temas en detrimento y/o en virtud de otros, el especialista presenta un *modo de hacer* propio y exclusivo y susceptible de ser compartido, con las inevitables variaciones o mediante la introducción de matices enriquecedores. Por todo ello, una obra que presente el *modo de hacer* propio de un grupo de especialistas y que aspire, a su vez, a convertirse en un *material* de primera mano para la docencia, constituye un primer

paso en esa delimitación teórica del especialista en Estética: se trata de *verle en acción* tratando un problema de corte estético, o sea, objeto de transversalidad disciplinar y necesitado de ser visto desde una pluralidad de perspectivas.

La Colección de *Materiales de arte y estética* pretende, siguiendo esta línea, mostrar *en acción* al especialista en Estética afrontando un tema en colaboración con otros autores. Coordinada por los doctores Ricardo Piñero Moral, Domingo Hernández Sánchez y Antonio Notario Ruiz, se pretende ofrecer al lector los distintos *modos de hacer* no sólo de estos profesores adscritos al Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca, sino de otros especialistas a los que se invita a participar con el ánimo puesto en construir «una Colección de materiales y recursos preparados para el estudiante como complemento de la docencia y la investigación» (1,10). Por todo ello, la colección, cuidadosamente editada y con un formato de libro muy original, cómodo a la lectura y manejable, se ofrece al público con la intención de apoyar la intervención docente de estética, así como de auxiliar al discente, provenga de Filosofía, Bellas Artes, Historia del Arte o disciplinas afines y de presentar un conjunto de *fuentes secundarias* susceptibles, debido al alto carácter científico de sus artículos, de ser utilizadas en el apoyo y confección de un trabajo serio de investigación.

Las obras integrantes de la Colección, dos hasta el momento, son independientes entre sí y guardan, sin embargo, cierto aire de familia, no sólo por recogerse en una misma colección y mantener una misma línea en el formato

de la edición, sino por el modo como vienen estructurados sus contenidos en virtud de la elección, ciertamente cuidadosa, del tema. Así, una vez planteado éste en el marco de la introducción, su elección y configuración ha de atender entonces a tres condiciones básicas que ponen a prueba, lo cual no es gratuito, las capacidades discursivas, argumentativas y expositivas de los autores: «la actualidad de los temas a tratar, la interferencia de los contextos y la pluralidad de miradas» (I, 10). De ahí que los mismos temas tratados desvirtúen la posibilidad de *una* Estética, potenciando la necesaria atención prestada a las *estéticas*. El profesor José Jiménez ya acusó, en el seno de una línea de investigación tradicionalmente crítica, que el «objeto teórico» de la disciplina había de ser considerado «heterogéneo y plural» (*Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, 1986, p. 57), en la medida en que *lo estético* no acaba sólo en el arte, ni se agota en el marco de largos tratados sobre categorías tradicionales. Los coordinadores de la Colección toman el testigo lanzado por la Estética Contemporánea y, sin soslayar la evidente dificultad que ello conlleva, renuncian a la presentación de *una* Estética asumiendo el camino de reconocer, identificar y delimitar, en lo posible, una *problemática estética*. Consiguientemente, rastrear pormenorizadamente y con la seriedad académica esperada las *manifestaciones estéticas* que puedan caer bajo esa caracterización del «objeto teórico» dada por José Jiménez, así como bajo las tres condiciones que iluminan la senda del tema a tratar.

La Colección se inaugura a finales de 2005 con *Imágenes incompletas*,

título que ya es indicativo de la intención de los autores: «el hecho de que el número 1 de esta Colección sean unas *Imágenes incompletas* no es gratuito, sino que pretende, desde el marco temático y de contenido, servir como referencia para los volúmenes siguientes» (1,10). El tratamiento del objeto teórico se amparará en las condiciones ya expresadas con anterioridad y, en definitiva, haciendo hincapié en la necesidad de las distintas miradas que exige un objeto heterogéneo y plural. Así, las *imágenes incompletas* «se sitúan en el ámbito artístico, afirman la pluralidad de lugares, tiempos y perspectivas e insisten en las disonancias, interferencias y mestizajes de las imágenes» (1,9). Ya no se tratará, por lo tanto, la *imagen* desde una perspectiva que englobe, haciendo caso omiso de las necesarias precisiones, todas sus posibles manifestaciones. En su lugar, se elige la *imagen* que pone a prueba un planteamiento así, es decir, la *imagen incompleta*: bien porque «unas se hacen con palabras» (*loc. cit.*), quedando patente la ausencia del soporte perceptivo visual; bien porque son ciertamente *incompletas*, situadas a medio camino entre la pintura y la fotografía; bien porque, por último, son imágenes no destinadas a ser *vistas*, sino a ser *escuchadas*, tratándose entonces de imágenes *sonoras*. Los tres casos responden así a la problemática de la imagen como algo destinado, en realidad, al mestizaje: ante la aparente existencia teórica de una *imagen pura*, los especialistas ponen a prueba tal categoría mediante tres casos distantes en el tiempo y que, sin embargo, coinciden en la misma problemática.



Así, el doctor Ricardo Piñero Moral se centra en la teoría del arte de Filóstrato el Viejo, cuyo pensamiento estético es, a ojos de su autor, «un auténtico pensamiento en imágenes», desde el que se puede «contemplar cómo es posible hacer imágenes con palabras» (1,14). Rescatando en primer lugar la figura del sofista y la tradición de su obra, *Imágenes*, cuidadosamente tratado por Piñero tanto bibliográficamente como desde el punto de vista de la traducción, el artículo culmina con la proyección en el tiempo de una de las descripciones de las pinturas que ve Filóstrato mientras redacta la obra, la imagen de *Ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano. Una imagen que es *sólo una muestra* de la influencia del autor griego y que es completa sólo de forma parcial, dado que *ya* fue ejecutada y, sin embargo, *vuelve* a serlo en un intento por mostrarnos *cómo era* lo que *ya no es* en ninguna parte, y que puede volver a ser de miles de maneras desde el mismo momento en que la imagen, en realidad, *sólo es y está completa* en el texto de Filóstrato. Se trata entonces de analizar la mirada de un sofista de la Antigüedad y que sin embargo pone a prueba un conjunto de relaciones conceptuales propias de la Estética, que atañen a la verdadera autoría de la obra, a la relación entre la fuente documental y la ejecución plástica y, en definitiva, a la necesidad que urge desde la obra de remitirse a sus orígenes y, una vez allí, de relacionarse con el entorno en que se compuso.

El segundo texto lo escribe el doctor Domingo Hernández Sánchez a propósito de la «pintura de apariencias» de Gerhard Richter. Tramado desde «la

relación de las obras de Richter con lo real» y su vinculación con «cierta investigación sobre la banalidad» (1, 60), el profesor Hernández inicia un recorrido que arranca, en primer lugar, de las estrategias utilizadas por el artista para llevar a cabo la «autoordenación de su propia historia, el deseo de conferir una narración propia a su discurso artístico» (1,62); en segundo lugar y simultáneamente, de la figura del *Atlas de fotografías, collages y bocetos*, obra «en constante evolución» y que se erige «como archivo de imágenes utilizado por Richter para iniciar su proceso pictórico y como obra autónoma» (1,63); y en tercer lugar, de las *Notas*, «ordenadas por años, que muestran el pensamiento y las reflexiones del autor» (*loc. cit.*). El análisis de gran parte de su obra, completo y minucioso hasta allí donde lo permite un artículo de investigación, pretende reunir las aparentes contradicciones de Richter en un intento por poner su obra en «completo funcionamiento» (1,64). Todo ello para presentar las *imágenes incompletas* no sólo por su aire de *incompletud visual* (las fotopinturas y la técnica del *difuminado de contornos* o «borrado»), sino por el hecho de que, efectivamente, son *incompletas* en la medida en que necesitan tanto de las *Notas*, como del propio *Atlas* de imágenes, al tiempo que de la propia historia de la Alemania de postguerra y de la Guerra Fría, que es, en definitiva, una parte importante de la propia historia de Richter.

En tercer lugar, la propuesta del doctor Antonio Notario Ruiz se apoya en la perspectiva de lo que él denomina las «contaminaciones entre las artes» que «son ya un hecho de cultura,

una seña de nuestro tiempo» (1,143). Forjador de la idea de *imágenes sonoras* y, por lo mismo, incompletas desde el mismo momento en que ya no es necesario un soporte *visual*, desarrolla una breve y minuciosa historia de la emancipación del sonido desde la historia de la música y su «transformación definitiva a principios del siglo XX», cuando «agotada la potencialidad creativa de la sintaxis tonal [...], aparecieron nuevas formas de organización del sonido que acabaron desgajando una rama diferente del arte sonoro» (1,122). Asumiendo una «revolución de lo sonoro» y partiendo de un análisis detallado del pensamiento de T. W. Adorno, cuyas referencias son imprescindibles «si de lo que se habla es de música y de creación sonora» (1,124), el artículo, profuso en la utilización de textos fuente originales, rastrea las principales manifestaciones estéticas de esta nueva forma de creación que elimina la concepción de la Estética como volcada exclusivamente sobre problemas relativos a *lo visual*, centrándose en las *estéticas fronterizas* donde las imágenes ya «se inmiscuyen en el cine, la “música” y la literatura» (1,10).

El segundo volumen de la Colección cuenta con la presencia de los mismos autores de *Imágenes incompletas*, además de los especialistas José Manuel Pinto y Víctor del Río. Con el título de *Octavas falsas*, en referencia al intervalo de cuarta señalado por Descartes como una «octava falsa, monstruo de la octava o sombra de la quinta», los autores pretenden tratar desde «la historia de la música, del arte, de la cultura en general», un conjunto de «conceptos, categorías, estilos o

interpretaciones» que, de un modo u otro, «han de asumir los caprichos de la historia y sus juegos de modas, gustos y convenciones» (2,7). Esta circunstancia las vuelve *falsas* en la medida en que cambian de una a otra época, son rechazadas con rigor para ser recuperadas con la misma pasión tiempo después o, incluso, sufren variaciones de significados que, entre sí, son diametralmente opuestos. Los cinco temas analizados van desde categorías estéticas tradicionales (belleza, gusto, comedia) hasta «etiquetas» históricas (teoría tradicional, neovanguardia), y la intención última sería la de «saber cuáles son las causas –estéticas, artísticas, históricas– que las ha llevado a tal condición y, sobre todo, por qué» (2,8).

En el primer caso, Piñero trata sobre el tema de la normatividad de la belleza en términos de *obsesión* y desde un punto de vista histórico. Su *historia de la belleza* se propone, en ese sentido, analizar en qué punto la belleza dejó de ser la categoría reina de la estética para ser algo que incluso hubo y ha de ser rehuido. En ese sentido, la *falsedad* de la belleza se iniciaría en el período clásico ante la multitud de definiciones en torno a la misma, hasta que en un momento dado adquiere el apelativo de normativa con Platón, donde es *belleza ideal* o sea, «modelo para la representación, norma para la acción, guía filosófica para la búsqueda de la Verdad» (2,19). Sin embargo, el proceso por el que se llega a esa definición despliega a lo largo de su camino un conjunto de definiciones que serán retomadas en las distintas épocas en que tradicionalmente se divide la historia del arte y que son

tratadas en el artículo al hilo de este tema. El análisis termina en un reto lanzado al lector, en el sentido de ver si, efectivamente, la belleza puede ser considerada definitivamente como una *octava falsa* o de plantear si su pregunta, de corte estético y profundamente filosófica, puede y ha de ser nuevamente formulada.

Acertadamente colocado tras el artículo del profesor Piñero, José Manuel Pinto aborda no tanto una *historia del gusto* como una *historia crítica del gusto* desde la perspectiva del especialista que, tomando apuntes ante el amplio panorama histórico que se desenrolla ante sus ojos, pretende analizar el problema desde cinco puntos de vista que servirían, a su vez, de asideros fundamentales para un trabajo mayor: en primer lugar, trata de la perspectiva del gusto como una facultad humana; en segundo lugar, de la relación que guarda la estética, donde «se sitúa el gusto en cuanto criterio», con la filosofía, «dominio en el cual debe insertarse el sentido de todo programa estético» (2,43); en tercer lugar, se sitúa en los problemas desvelados por el pensador David Hume que es, a ojos del autor del artículo, «el primer pensador en intuir el fondo y la superficie del problema» (2,44); por último, surge la *norma del gusto* sólo tras haber hecho los recorridos pertinentes, que intentan solucionar el aparente callejón sin salida al que parece conducir Hume, que detecta el problema del *relativismo estético*, pero no parece solucionarlo.

Profundamente irónica es la apreciación del doctor Notario cuando nos dice que «la presentación de la teoría tradicional de la música se puede

completar, desde el punto de vista práctico, escuchando varias horas de radio musical –incluidas las dedicadas a la música clásica– o viendo varias horas de televisión, a ser posible coincidiendo con algún concierto de música clásica» (2,78). El texto, presentado esta vez a modo de *crítica histórica*, realiza una reconstrucción de los principales hitos de la teoría tradicional de la música, haciendo especial hincapié en la perspectiva de los teóricos que impidieron que términos como *disonancia* o *intervalos* (como el de cuarta) fueran incluidos en el campo de la creación sonora, haciendo caso omiso de ideales normativos ajenos no tanto al transcurrir de los tiempos (aunque también), como a los profundos cambios musicales que exigían los teóricos ante una perspectiva general de agotamiento. En realidad, este análisis de la teoría tradicional, fruto de años de reflexión y práctica musical, apunta a la necesidad de educar el oído en aras de una *nueva escucha* que asuma lo anterior, sin renunciar, vetar o *falsar* lo nuevo, y viceversa.

Sobre la traducción del texto de Hegel, *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826. Apuntes de V. von Kehler*, el autor de la misma y del siguiente artículo de *Octavas falsas*, Domingo Hernández, parte del análisis de lo sublime que llevó a cabo Hegel, estableciendo como causa concreta «la crítica a la analítica kantiana de lo sublime» y como consecuencia inesperada «el comienzo de los problemas de la estética hegeliana» (2,81). Su tratamiento, establecido no en oposición con lo bello, sino convertido en asunto de desenvolvimiento histórico

(lo sublime sería una belleza defectuosa), se convierte en una «impotencia para representar lo absoluto» (2,83). Sin embargo, el salto desde esta *impotencia* al discurso sobre un *sublime cómico* hay un paso: el artículo de Domingo Hernández parte de esta incapacidad detectada por Hegel en el marco de su estética idealista y, consecuentemente, de los intentos de sus discípulos por hacerla compatible con la estética schilleriana, donde lo sublime nunca es cómico, sino trágico... y de cómo este intento de compatibilidad se volverá no sólo contra ellos, sino contra el mismo Hegel. A este respecto, el problema de ese *sublime invertido* viene rastreado desde los intentos de Vischer por salvar a Hegel de la quema, pasando por autores fundamentales para la historia de la estética como puedan ser Jean Paul, Nietzsche, Schopenhauer o, ya en el siglo XX, Adorno. El pensamiento sobre la comedia romántica juega entonces sobre dos niveles: los intentos tragicómicos de los hegelianos por salvar la estética idealista de lo *sublime* en términos de *sublime elevado*, frente a la inesperada consecuencia de lo *sublime* en Hegel como una forma que desencadena toda una teoría sobre lo cómico.

Por último, el trabajo del profesor Víctor del Río asume el reto de desentrañar los límites y extralimitaciones que orbitan sobre el concepto de *neovanguardia*, definido, sin ningún tipo de compromiso y en un primer momento, como aquella «situación artística de la postguerra bajo nuevas condiciones políticas y sociales» (2,113). Llevando a cabo una exquisita atención a la complejidad del problema no sólo del arte contemporáneo, sino

del «etiquetismo» de la historia del arte de los últimos cincuenta años, Víctor del Río va desgranando las principales contribuciones que se han llevado a cabo a lo largo del siglo XX en torno al concepto de *neovanguardia*, que en muchos casos trasciende la mera categoría histórica para convertirse en *programa artístico* «a posteriori». En especial, son de relevancia para el artículo los análisis de posiciones como las de Buchloh, Bürger o Foster, en un intento minucioso y prudente por develar los entresijos de la categoría. La *falsedad* de la neovanguardia como un constructo teórico posterior y su evidente utilización desde el campo de la teoría y la crítica del arte, constituyen una veta de investigación abordada con profunda seriedad y agradecido y obligado rigor terminológico, que ilustran no sólo la *historia del concepto*, sino la propia *historia del arte contemporáneo*.

Adrián Pradier Sebastián

ARACIL, J. (dir.), *Ingeniería y pensamiento*, Sevilla, Fundación El Monte, 2006.

Se reproducen en este texto las distintas ponencias que configuraron el Curso sobre «Ingeniería y Pensamiento» que tuvo lugar en la Escuela Superior de Ingenieros de Sevilla en octubre de 2004. El impulsor y director de este curso, profesor de dicha Escuela, el ingeniero Javier Aracil, lleva varios años realizando una interesante labor, pionera en muchos aspectos, para aproximar la ingeniería a su contexto

histórico cultural y delimitar el campo epistemológico de la ingeniería.

El interés de la filosofía por la técnica viene de antiguo (la acción técnica la trata Aristóteles de forma sistemática por primera vez), pero no ha sido correspondido por parte de los técnicos e ingenieros. En España, sin embargo, no hay apenas tradición en la filosofía de la tecnología, si exceptuamos el caso de Ortega, que sólo recientemente ha vuelto a tenerse en cuenta (véase, por ejemplo, Fernando Broncano, *Nuevas meditaciones de la técnica*). Sin duda ha contribuido a este panorama intelectual, hasta épocas muy recientes, la escasa demanda social debido al bajo nivel de I+D+i en nuestro país. Parece, sin embargo, que esta situación ha comenzado a corregirse. Así, por ejemplo, en el Instituto de Investigaciones sobre Ciencia y Tecnología (INVESTIT), creado en 1985, participan filósofos junto a historiadores, biólogos, ingenieros, economistas, sociólogos, psicólogos, pedagogos y politólogos de las universidades de Valencia, Barcelona, Baleares, Oviedo, País Vasco, Navarra y Granada. Esta sociedad de carácter privado se propone impulsar un nuevo entendimiento del pensamiento y la técnica así como de sus relaciones, que supere las aporías y el distanciamiento en que se debatían y, al mismo tiempo, busca una respuesta a la problemática que ha generado el crecimiento exponencial de la tecnología moderna. Se sigue aquí una tradición que desde finales de los años sesenta se había implantado en las universidades de EEUU y Reino Unido, extendiéndose posteriormente a la escuela secundaria. Existen otros proyectos en una línea

parecida, de carácter público, vinculados a distintas universidades, por ejemplo el Instituto Universitario de la Ciencia y la Tecnología en la Universidad de Salamanca.

En este nuevo contexto se sitúa la labor de Javier Aracil, ingeniero industrial y profesor de la Escuela Superior de Ingenieros de Sevilla. Basta echar un vistazo al índice del libro que reseñamos para entender el interés añadido de lo que, esperamos, sea un proyecto de más largo alcance. El grueso de los ponentes y autores está formado por prestigiosos ingenieros que reflexionan, en público y desde su condición de ingenieros, sobre su actividad tratando de elucidarla epistemológicamente, lo cual es una gran noticia por la que los filósofos, y supongo que también los ingenieros, debemos felicitarnos. Pues, ¿qué contribuye más a la irrelevancia de la filosofía en el mundo actual que convertirla en un asunto exclusivo de los expertos? Vicente Ortega («Ingeniería y civilización»), Enrique Cerdá («Diseño por error»), José Luis Montañés («La ingeniería, motor de conocimientos científicos»), Francisco García Olmedo («Ingeniería y Apocalipsis») y Javier Aracil («¿Es la ingeniería meramente ciencia aplicada?») tienen además en común el haber sido formadores y maestros de generaciones de ingenieros lo que, sin duda, les ha llevado a reflexionar sobre su papel en la sociedad y el sentido de la formación impartida.

Pero vayamos ya al contenido del libro, por supuesto con la concisión que una reseña exige. El propio Aracil expone como propósito general situar en el rango intelectual que le

corresponde a la ingeniería como forma superior, y específica añadiría, de la actividad técnica. En esta línea, el curso se propone «contribuir a superar esta situación facilitando [...] la relación entre ingenieros y filósofos y [...] sembrando entre los estudiantes de ingeniería en particular, pero de otras ramas también, la semilla de inquietud con respecto a estas cuestiones» (p. 9). De ahí que completen el texto los trabajos de Javier Ordóñez («Sobre lo que pensamos que pensaban los fundadores de *L'École centrale de travaux publics de l'an III* y sus inmediatos sucesores»), Fernando Broncano («Diseño y representación en la ingeniería») y José Ferreirós («El papel de la técnica en el conocimiento científico»), filósofos con una larga trayectoria en la reflexión sobre las relaciones del pensamiento con la ciencia y la técnica.

La técnica, y su expresión superior la ingeniería, «como una forma esencial, peculiar y radical del quehacer humano» (p. 7), ha estado históricamente menospreciada en comparación con los saberes más especulativos, llámense, según las épocas, física, matemáticas o filosofía. Todavía hoy persiste, de distintas maneras, este «conflicto entre facultades» en nuestras universidades como reflejo (o mera excusa) de aquella situación. Pero si queremos alcanzar una clara delimitación epistemológica de la ingeniería, es decir, determinar con precisión conceptual su esencia –lo cual es imprescindible para clarificar su relación con las demás ramas del árbol de la ciencia– debemos echar mano, en primer lugar, de la historia de la propia ingeniería y, sobre todo, de una reflexión

basada en criterios filosóficos rigurosos, pues la visión filosófica de lo que es y hace el ingeniero permitirá su ubicación en el contexto global en el que se mueve y actúa el hombre. Es ahí donde encontrará su valor y sentido profundo la ingeniería, no solo en el ámbito de los intereses utilitaristas, coyunturales e instrumentales. Con razón señala Heidegger que la esencia de la técnica no es técnica, o es no-técnica.

En esta senda discurren las diferentes ponencias. En la perspectiva de la información histórica se sitúa ya el amplio esbozo de la historia de la técnica con que Aracil presenta el curso. En el epígrafe que titula «Lo natural y lo artificial» echamos de menos una referencia más consistente que la de J. Stuart Mill sobre la cuestión, sobre todo a la hora de comentar la afirmación aristotélica de que el arte imita a la naturaleza (por ejemplo, la tesis de G. Vattimo: *Il concetto di fare in Aristotele*). El mismo camino siguen las ponencias de Ortega y Ordóñez. Este último hace una defensa enérgica de la investigación histórica para clarificar la «maraña epistémica» en que a su juicio se encuentra la cuestión de las relaciones entre ciencia y tecnología, pues una y otra «han construido sus identidades a través de vicisitudes históricas de itinerarios tortuosos de modo que muchas de las discusiones actuales, aunque se defiendan su originalidad, son el eco de otras discusiones anteriores», y añade: «las diferencias entre ciencia y tecnología varían según el contexto desde el que se analicen» (p. 33). Es interesante en estos trabajos la importancia que prestan a la ingeniería militar, un aspecto poco desarrollado

en la historia de la ingeniería en nuestro país.

En la perspectiva de la clarificación conceptual aprecio dos tipos de intervenciones. Por un lado, las ponencias de los profesores Montañés, Ferreirós y Aracil se centran en la cuestión, clásica en los estudios sobre la técnica ya desde los tiempos de Aristóteles, de la demarcación entre el saber de la técnica y el saber de la ciencia. Por otro, las aportaciones de Cerdá y Broncano se ocupan, podríamos decir que desde una perspectiva más interna a la labor del ingeniero, del análisis del concepto de diseño, factor determinante de la acción ingenieril. Sólo quisiera hacer notar en el trabajo del profesor Cerdá lo problemático, desde un punto de vista científico y filosófico, de aplicar, por analogía, el concepto de diseño inteligente a los seres vivos (pp. 55-58), aunque ésta sería una cuestión para un debate más pormenorizado. El trabajo de Broncano, con diferencia el más extenso de todos, propone un análisis conceptual de la ingeniería desde dentro, desde el *pathos* y no desde el *ethos*, que sitúe su aportación imprescindible en el contexto general de la cultura, desde su propia realidad y lenguaje. Para ello dedica toda su exposición al concepto de diseño, central en la actividad creadora de artefactos, innovadora o inventora. Cierra el texto la admirable aportación del profesor García Olmedo, por lo atrevida, desinhibida, fresca y sugerente. Mezcla de poesía, apuntes de lecturas, diario, en fin, con una coherencia superior: la que da que pensar.

Concluamos. En el campo de las ciencias físicas y biológicas nos

encontramos con unos científicos preocupados en exclusiva por la predicción matemática de los fenómenos para su control, pero también hay otros que no se conforman con determinar la probabilidad matemática de las regularidades observadas sino que buscan una explicación, causal y contrastable, de esas mismas regularidades. Estos últimos están más capacitados para establecer un diálogo con la filosofía o, dicho de otro modo, para situar su labor en el contexto de la marcha de la humanidad, del progreso del saber en general. Pienso igualmente que también entre los ingenieros podemos hacer la misma observación. En uno y otro caso –científicos e ingenieros abiertos al conocimiento–, su labor no sólo redunda en provecho de su área respectiva de saber sino que afecta, por la base, a la propia orientación de la reflexión filosófica<sup>1</sup>.

J. Javier Fernández Pereira

---

<sup>1</sup> El supuesto conflicto entre cultura humanística y tecnológica –en muchos casos más un conflicto de intereses que un conflicto de fondo–, es un aspecto nuevo del más antiguo entre teoría y acción. Su superación requiere un planteamiento radicalmente nuevo del tema, desde la base misma de una nueva explicación (¿teoría?, ¿comprensión?, ¿intelección? ¿acaso hay algún término que evite el dualismo?) del conocimiento que tenga su fundamento y origen en la acción.