

LA RENOVACION DEL CONCEPTO DE ARTE

La editorial DuMont en su sección Documentos, publicó en 1975, en una bella edición, la última obra de Dieter Jähnig con el título *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte (Historia mundial: Historia del arte)*. Jähnig, quien es actualmente profesor de filosofía en la Universidad de Tubinga, Alemania, se mueve en su pensar alrededor del arte. Su primera publicación en dos tomos aparecida en los años 1966 y 1969 respectivamente, se titula *Schelling. Die Kunst in der Philosophie (Schelling. El arte en la filosofía)*.

Ya el título *Historia mundial*, o como es más corriente en español, *Historia universal: Historia del arte*, nos extraña. ¿Cómo puede identificarse la historia mundial que es un recuento de hechos ante todo políticos, económicos y científicos con la historia del arte que, si bien podría ser considerada un aspecto de la historia mundial, comúnmente se le separa de ella? La historia del arte es algo que interesa a los especialistas del arte; en cambio, la historia mundial atañe a todo el mundo. Política, economía, ciencia son los campos que constituyen la realidad, mientras el arte es un campo que no sabemos situar bien, pero que, en todo caso, no pertenece del todo a la realidad ya que tiene mucho que ver con el campo de la imaginación, es decir, con lo contrario de la realidad.

Pero si la historia mundial se mueve en el campo de la realidad mientras la historia del arte principalmente en el campo de la imaginación, lo que se identifica aquí es la realidad con la imaginación, lo que resulta aún más extraño.

Entonces, tiene que ser que la identificación corriente de arte e imaginación no es aceptada por el autor. Efectivamente, se trata en esta obra de una crítica al concepto de arte que la tradición ha traído hasta el presente y de mostrar que las realizaciones artísticas de este presente exigen una renovación del concepto. Un cambio se está llevando a cabo en el campo del arte y la comprensión de él es ya un cambio del concepto.

Pero *cambio* es un concepto del horizonte histórico. Historia, para Jähnig, no es sólo "conocimiento del pasado" sino también "actuación en el presente". Al lado de la "historia como tradición" está la "historia como cambio" (28)¹. Así, la historia del arte y la historia mundial coinciden en su estructura: en una y otra el conocimiento del pasado se lleva a cabo en función de la actuación presente, en función del cambio. Por eso, *Historia mundial: Historia del arte* lleva por subtítulo "Sobre la relación entre conocimiento del pasado y cambio".

Esta relación que aquí queremos llamar *historización*, designa la manera como la historia se realiza. Entonces, la investigación que Jähnig lleva a cabo en esta obra es, ella misma, *historización*, ya que es en función del cambio del arte y del concepto de arte que él tiene en cuenta el pasado (la historia del arte tradicional y no sólo ella sino también la historia mundial, ya que el cambio en el arte no es explicable si al arte se lo aísla de las demás actividades humanas).

La renovación del concepto de arte, entonces, por ser ella misma histórica, mejor dicho, *historización*, trae consigo la renovación del concepto de historia. De aquí que los capítulos segundo a quinto de *Historia mundial: Historia del arte* estén dedicados a investigar el origen de la renovación de la historia en Hegel, Schelling y Nietzsche, y los capítulos sexto y séptimo se ocupen del origen del nuevo concepto de arte en Nietzsche. El último capítulo (octavo) estudia en el

¹ Los números corresponden a páginas de la edición alemana: Dieter Jähnig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia, 1975.

cubismo y particularmente en obras de Georges Braque, una *realización* artística, esto es, la constitución de una realidad artística.

Y porque esta realidad artística es explicada en su relación con todo aquello tradicionalmente considerado como realidad, esta realidad también resulta tocada, es decir, el concepto tradicional de realidad se muestra impropio para designar la realidad que, desde los nuevos conceptos de arte e historia, aparece como cambiada.

"Arte y realidad" titula Jähnig el primer capítulo de su obra. En él, en una historización que en el arte del *presente* muestra el abrirse del *futuro*, va al *pasado* por la vía que Heidegger ha llamado "destrucción" hasta el origen de los supuestos que han llevado a la separación de arte y realidad. Este viaje al pasado muestra que antes de tal separación, en los comienzos de la historia no sólo arte y realidad no estaban diferenciados, sino el arte fue la manera como la realidad natural (la *naturaleza*) fue desplegada por el hombre para constituir la realidad humana (el *mundo* como ordenación y estructuración espacio-temporal de la relación entre hombre y naturaleza).

Porque en este capítulo la estructura temporal de la historización sale a la luz de una manera excelente, queramos ocuparnos especial y exclusivamente de él². En verdad, es sólo desde este horizonte de comprensión temporal que mantiene a la vista las tres dimensiones presente, futuro y pasado que la renovación necesaria de conceptos como los de arte y realidad puede tener lugar. Pero el mantener a la vista no es un pasivo conocer sino un activo pensar que, en actitud crítica con respecto al presente que todavía se alimenta del pasado, busca aquel presente ya dirigido hacia el futuro y lo explica con relación al *pasado* del cual se ha separado, es decir, con respecto al cual se presenta como cambio. La explicación, así, resulta una iluminación del total horizonte histórico, es historización, es historia en su hacerse. Por eso, como pensar activo que constituye historia, resulta renovación no sólo del concepto de historia sino de la historia misma.

Jähnig considera que a la base de la discusión actual sobre el arte hay el supuesto de que el arte es algo que se añade a la realidad como lo subyacente [8 (225)]. Este supuesto, del lado del arte, se origina en la prevalencia del aspecto figurativo del arte, o sea, en la idea de que arte es, ante todo, imagen. Esta idea, predominante desde que existe la estética (s. XVIII), se basa en el concepto platónico de mimesis y ha llevado a que el aspecto constructivo del arte se haya perdido de vista. Ciertamente ya desde la época de los griegos comenzó una paulatina separación de esos dos aspectos figurativo y constructivo del arte, de tal manera que el aspecto constructivo, la *techne*, siguió el camino que ha llegado hasta la técnica actual.

El arte, por su parte, al separarse de la *techne*, ha llegado a convertirse en puro estilo perdiendo con ello su relación vital con la realidad. Jähnig muestra esta pérdida de relación al hacer notar que, a partir del siglo XVIII, el arte arquitectónico va adquiriendo cada vez más el carácter de apariencia. "Desde el neogótico inglés", dice, "pasando por el neorrenacimiento y el neobarroco hasta el neoclásico", en que todavía se construyó en "los años treinta en Europa", hay una "meta estilística" separada de la "meta constructiva" [9 (226)]. Como ejemplo cita el de los grandes edificios bancarios del siglo XIX que, con una fachada de templo griego períptero, quisieron dar una consagración más elevada a su real función bancaria [9 (226)].

² Una traducción española hecha por el filósofo peruano David Sobrevilla ha sido publicada en el número 177 de la revista *Eco*, julio de 1975. Los números de las citas en paréntesis corresponden a páginas de esta publicación.

Paralelamente a la conversión del arte arquitectónico en puro estilo surge, en el pensar sobre el arte, la estética como teoría del arte independiente de la filosofía.

Visto el momento histórico en que el arte y la técnica se separaron por completo, Jähnig se apresta a ir más atrás en la historia a buscar el horizonte de comprensión donde se preparó como posibilidad esta separación. Una tal búsqueda no puede llevarse a cabo en otra forma que dando el salto hacia el comienzo mismo de la historia para de allí avanzar no hacia el pasado sino hacia el futuro, en cuya dimensión la posibilidad se da como tal.

El trampolín para el salto hacia atrás lo constituye la pregunta de si es correcto considerar que un puente de acueducto romano (el Pont du Gard, por ejemplo) y un puente de autopista actual no tienen nada que ver con un retrato o un concierto barrocos porque éstos últimos son arte mientras los otros son técnica [10 (228)]. ¿Es diferente el hacer artístico del hacer técnico del hombre? Hoy sí, ¿pero fue siempre así? Para contestar la pregunta es conveniente, dice Jähnig, ir al "comienzo" de la historia "que coincide con el comienzo de la 'cultura' o sociedad humana en el sentido estricto de sociedad diferenciada" [10 (228)].

Se considera que la historia comienza cuando comienzan las altas culturas, o sea, cuando se dan las primeras fundaciones de ciudades y se inicia la agricultura, lo que lleva a la diferenciación social: empiezan a existir las diversas especializaciones del artesanado y surgen los comerciantes y los agricultores [11 (229)].

Documentos históricos de la época de las primeras fundaciones de ciudades (Jähnig cita: las pirámides de Gizeh en el Nilo, el templo de Uruk en el Eufrates, las plantas geométricas de las ciudades de Mohenjo Daro y Harappa en el Indo, las vasijas de bronce para los sacrificios de la época Shang y Chou en el Amarillo) dan cuenta del culto a los muertos, a los antepasados y a los héroes. Este culto y el culto del agro (agricultura) en el que la previsión económica construía diques y plantas de regadío, tenían algo en común, dice Jähnig, eran la diferenciación expresa de futuro y pasado para luego volverlos a relacionar como diferentes [11 (229)]. El establecimiento de una relación temporal es, entonces, lo que da comienzo a la historia propiamente dicha. La relación temporal es, así, la relación con un tiempo diferenciado, única en la cual se puede tener previsión económica y se puede rendir culto a los antepasados.

Por otra parte, añade Jähnig, "las construcciones y las plazas, las estelas y los utensilios no eran copia o expresión de una realidad subyacente o ya existente", sino "más bien, el campo de juego del surgir y fenecer, el campo de juego de la *historia*". Y agrega, "solo con las construcciones se conformó el espacio, para la actuación histórica. Construir significó: erigir una marca, es decir, un lugar de orientación donde se podía diferenciar un arriba y un abajo, una alzada y un fundamento... cielo y tierra". Así quedó instituido el "campo del trabajo". Además "se podía contraponer la izquierda a la derecha, la llegada a la partida" y con ello se creó "el campo del conocimiento". También se podía diferenciar un "aquí y un allá, lo cercano y lo lejano" y así surgió el "campo de la acción" [11 (229)].

"Lo que nosotros llamamos 'arte', continúa —las maneras formales del hacer circular o cuadrado, del dar un eje y graduar, del establecer una tensión antitética o un balance en vilo y, sobre todo, del dar proporción y ritmo— fue el cultivo inicial de la naturaleza por medio de la institución de principios de orden, la aclaración de las relaciones existenciales del hombre... por medio de la institución de principios de comportamiento". De este modo, "por medio del arte constructivo se dieron los hombres a sí mismos... los principios que regían su actuación en cada caso". Por eso, "en cada región y en cada época" éstos fueron "diferentes",

de tal manera, que fue sólo a través de ellos que “una determinada región, una determinada época y una determinada sociedad comenzaron a existir” [11 (230)].

Esta función ordenadora y aclaradora de las *artes plásticas* en la dimensión espacial es paralela a la de las primeras formas de la *poesía*, las grandes epopeyas, en la dimensión temporal, considera Jähniq. Y agrega, “el sentido concreto del dicho de Herodoto” que dice que “los griegos se habían dado ‘sus dioses’ por medio de Homero” “se podría mostrar al tener en cuenta la importancia reglamentadora que la epopeya homérica tuvo para la conformación de la sociedad griega” [12 (230)].

Entonces, “desde el comienzo de las altas culturas hasta la época de Pericles en Grecia y más adelante con frecuencia al lado de otras tendencias, el arte fue ... *instauración de mundo*”. Así lo entendieron esas viejas culturas para las cuales el arte era “aquella tarea del hombre de la que dependía el *mantenimiento* y a veces la *renovación* necesaria del *mundo*” como ordenación de la naturaleza y del comportamiento humano. El concepto griego de mundo (*cosmos*) o el antiguo egipcio (*maat*) se referían a “la totalidad de las relaciones en que los hombres estaban entre sí y con la naturaleza de la que dependían”. Ese todo de relaciones tenía que ser instaurado en determinados *lugares* por medio del conformar y construir y renovado en determinados *tiempos*; “la representación de tragedias que cada primavera tenía lugar en Atenas”, por ejemplo, “tenía el sentido de renovación de la polis griega” [12 (231)]³.

Como instauración o renovación de mundo, como conformación y construcción del campo de juego para la actuación histórica, el arte en el comienzo de la historia no fue algo superpuesto a la realidad sino precisamente constituyente de ella. Y esto fue así mientras no hubo separación entre los aspectos figurativo y constructivo del arte. Ciertamente los griegos ya diferenciaron la relación constructiva del hombre con la naturaleza que era el despliegue de ésta, de la relación figurativa que era la actualización de esa relación. La relación constructiva está dirigida al futuro; la relación figurativa, en cambio, al pasado.

“El nombre griego para las artes constructivas, arquitectónicas, más precisamente: para la relación constructiva del hombre con la naturaleza, fue *techne*”, explica Jähniq. Y continúa: “la vieja *techne* y la nueva técnica tienen algo en común: son despliegue de la naturaleza”. Pero mientras el antiguo despliegue de la naturaleza *instauraba* espacio y tiempo, el nuevo despliegue técnico que se entiende a sí mismo como dominio de la naturaleza, lo que ha intentado hasta ahora es *superar* el tiempo y el espacio [14 (233)].

Entonces, en la separación de los dos aspectos del arte, el aspecto constructivo se fue alejando, como técnica, de esa función originaria desplegable de la naturaleza. El arte, por otro lado, fue acentuando cada vez más la importancia de la imagen, de la figuración presentada, y el sentido de ese figurar, de ese presentar, fue perdiéndose poco a poco. Jähniq señala el surgimiento de la pintura ilusionista con la escenografía que ya utiliza la perspectiva para representar el espacio, como el cambio esencial del arte alrededor del año 400 a. C. Esa es también la época en que la poesía, abandonando el horizonte de la polis se sicologiza, se hace subjetiva (Jähniq cita a Eurípides como ejemplo) [25 (237)]. Así, ya en la época griega se dió la posibilidad de esa separación de arte y técnica que con el auge científico a partir de la Edad Moderna se acentuó.

Que el actual intento de la técnica de superar el tiempo y el espacio implica el peligro de la destrucción del mundo es algo tan obvio que ya se empiezan a organizar conferencias mundiales para la protección del ambiente y se hace prog-

³ Los subrayados son nuestros.

nosis según las cuales en un futuro muy próximo ciudades enteras tendrán que ser abandonadas porque se han hecho invivibles. Jähnig ve en el "endiosamiento del tráfico" que "la moderna religión de la superación del tiempo y el espacio" ha llevado a cabo, "la perversión de un medio que ha sido convertido en fin" e interpreta este endiosamiento como la conjunción de los dos principios tecnológicos que actualmente rigen el mundo: "el principio económico capitalista de la necesidad de rentabilidad" con su "...dogma básico de que 'el tiempo es dinero' y la... consecuencia de no poderse mantener estable sino en *expansión* progresiva" y "el principio político imperialista, la voluntad de poderío, para la cual todo campo de acción ya sea la naturaleza o la sociedad, son objeto de *explotación*" [14 (233)].

Expansión y explotación que intentan el dominio del mundo y no su instauración, superación del tiempo y el espacio en vez de creación de ellos como campos del vivir y del historizarse humanos, son testimonios del alejamiento total de la técnica de su origen en la *techné*. Pero, si la técnica ha perdido su carácter constructivo para volverse destructiva y se hace necesario cambiar esta situación, ello, dice Jähnig, no podrá hacerse "por medio del afecto antitécnico, sino sólo por medio de un cambio en la técnica misma". Lo que más bien es necesario precisamente es "una crítica al afecto que hasta ahora ha dominado, el misticismo de la tecnología: la creencia ilimitada en las posibilidades del hacer que impide la liberación de la técnica para su propia posibilidad histórica y con ello nuestra liberación". [14 (234)].

Esta crítica al misticismo de la tecnología ya existe, dice Jähnig, "solo tenemos que abrir los ojos", y existe precisamente en el arte. Cita como ejemplo lo intentado por un grupo de escultores jóvenes ingleses que se expresa en lo que Phillip King, uno de ellos, dice de sus esculturas. El explica (con ocasión de una exposición de obras suyas en Londres en 1968) que hasta 1960 él había compartido la idea de Moore, de quien había sido discípulo, de que "una obra tenía que ceñirse lo más posible a la naturaleza, sobre todo a la figura humana", pero que "después de un viaje a Grecia" empezó a ver "la posibilidad de una escultura que fuera natural, es decir, *de* naturaleza y no *acerca de* la naturaleza". Agrega que el arte que hasta entonces él había hecho había sido hasta un cierto punto desarraigado ya que todo tenía que ver sólo con él y no con el mundo de afuera. Jähnig explica que las esculturas que él hace ahora son "amplias construcciones metálicas policromas que según categorías miméticas (las del predominio del aspecto figurativo del arte)... serían calificadas como abstractas pero que, en verdad, son tan poco abstractas como un templo griego o una pagoda budista, pues son acciones plásticas espaciales que realizan lo que King y sus amigos llaman *ligación con la tierra* (Earthbound), *cosidad* (Thingness) y *mundanidad* (Worldliness)" [15 (235)], como si dijéramos que esas cosas muestran que no son objetos que uno pueda contemplar o representar, en suma, poner frente a uno, sino que en ellas tiene uno que ir a ver cómo es que la cosa es, tiene que entenderlas desde dentro y de esta manera uno se experimenta a sí mismo allí como "real, corporal, irguiéndose sobre la tierra redonda y respirando todas las fuerzas naturales" [15 (235)]. La ligación con la tierra es una especialidad humana, lo contrario del indiferente continuo espacial cartesiano de la ciencia moderna y mundanidad es la relación con una realidad total que es lo contrario de la realidad científica experimentable y entendible por medio de la razón y donde se entiende el hombre en su mundo ambiente [15 (235)].

El segundo ejemplo de acción artística crítica es lo que Jähnig llama "uno de los hechos fundamentantes del arte moderno", el cubismo. La estética mimética, dice, "impide al cubismo hablar en su lenguaje y ser oído en él", pues lo acusa de

ser "deformación del objeto, dispersión del objeto o análisis del objeto", mientras "el cubismo no es ni presentación ni representación de objetos sino instauración de mundo" [15/16 (235/236)]. Un cuadro cubista es "el equivalente al tocar en una guitarra, a la música de Bach o de Mozart" (temas a los que con frecuencia esos cuadros refieren), es decir, no se lo puede ver o tratar de entender por relación con objetos que estén ahí pintados sino que hay que interpretarlo en el sentido en que se dice que se ininterpreta la música que se está tocando en un instrumento musical. Esta interpretación participa de la obra de tal manera que sin ella no habría la obra. La obra musical llega a ser obra en la colaboración entre el compositor y el intérprete; igualmente un cuadro cubista llega a ser obra con la colaboración del espectador que no sólo ve la imagen sino el surgir de la imagen como voluntad expresa del pintor de romper con la tradición de la perspectiva central y con ello quitar al espectador la posibilidad de contentarse con el resultado de la acción pictórica y obligarlo a tomar parte en ella.

Esta superación de la perspectiva central, dice Jähnig, "es una superación de la pretensión imperialista de infinitud con la que la Europa moderna —en una síntesis de romanismo y cristianismo— ha intentado dominar la tierra" [16 (236)]. En esta forma, el arte vuelve a ser instaurador de mundo, pues constituye la relación crítica que en la época actual une al hombre con el todo de relaciones en que está, con la realidad podríamos decir, si entendemos realidad como aquello que se realiza en la relación de los hombres unos con otros y con la naturaleza.

Que la relación que el cubismo instaura con la realidad de su época, es decir, con su mundo, sea crítica obedece a que lo que el cubismo renueva es el aspecto figurativo del arte cuya preponderancia fue lo que llevó al arte hasta ser considerado pura imagen, pura fantasía y a ser relegado al campo de la imaginación entendido como lo contrario de la realidad.

Jähnig considera que el origen de que la imagen sea entendida como pura imagen está en el juicio platónico que, al definir el arte como mimesis, lo condena por su carácter ilusionista en la pintura y por su carácter emotivo en la poesía. Jähnig observa que el arte que Platón juzga es el arte luego del cambio esencial de él alrededor del 400 a. C. y que en este sentido Platón tenía razón. Pero por otro lado, el mismo Platón en su obra tardía, *Las Leyes*, y Aristóteles consideran que "el prototipo de la mimesis fue la danza" y que su "forma originaria" fue "la actualización de los viejos mitos por medio del teatro clásico". Con esto, continúa Jähnig, queda dicho "que la esencia de las artes miméticas se fundamenta ciertamente en una relación con algo ya dado, pero que esa relación no tiene el carácter sombrío y dudoso del puro reflejo, sino el de una *actualización*... Al danzar, al cantar, al representar una tragedia es repetido (*wiederholt*, o sea, vuelto a traer) un acontecimiento pasado [25 (238)].

"El fundamento", continúa explicando Jähnig, "de esta diferencia entre mimesis como expresión y mimesis como actuación, entre imagen como sombra e imagen como presente está obviamente en la relación cada vez diferente entre espectador e imagen". En el primer caso el espectador está ante el resultado de una acción, en el segundo, él toma parte en la acción, él es actuante. También hay, por otra parte, una diferencia en la cosa que la imagen representa. Si ella es por ejemplo una cama (Jähnig cita el ejemplo de Platón), la imagen de la cama será una sombra con respecto a la cama verdadera, pero si la imagen es la de una representación en que, por ejemplo, se muestra el proceso de autoconocimiento de Edipo o los hechos de Hércules, o si se trata de "las danzas de la muerte, de las danzas nupciales o de iniciación, o de las danzas con ocasión de la cosecha de uno de esos pueblos así llamados primitivos donde la cosa es de vida o muerte", la

imagen representada: "el ritmo de los colores, sonidos, palabras y cuerpos, esa realidad temporal es el elemento de la verdad" [25 (238)].

El arte como mimesis en el sentido de actualización es el rasgo distintivo del arte en sus comienzos, aún antes del comienzo de la historia, de la cultura, ya antes del comienzo del arte como construcción. Jähniq recuerda los grabados figurativos en hueso y las pinturas rupestres del tardío paleolítico. Contra la interpretación de esos primeros testimonios artísticos como "magia" se opone. La interpretación mágica, dice, supone "una pura continuación del uso de utensilios mucho más antiguo". Suponer que "esos cazadores querían con su pintura enrumbar al bisonte verdadero para así producir el éxito de la caza" es un pensamiento del horizonte tecnológico ya que sería la anticipación de la meta propuesta (superación del tiempo) [26 (238)].

Jähniq se adhiere a la interpretación de Bataille y explica: "el pintar el animal no era la anticipación de una meta propuesta sino el hacer presente —en el pintar mismo, como en las danzas de animales (las danzas con máscaras)— lo que el bisonte, el mamut, el ciervo eran para esos cazadores: lo monstruoso, lo decisivo sobre la vida o muerte, lo excitante y, en último sentido simpático, lo que les pertenecía" [26 (239)].

Entonces, en su estructura figurativa, como imagen, el arte fue en sus comienzos actualización de la relación del hombre con la naturaleza y además fue lo que caracterizó al hombre desde el surgimiento de la especie humana (el hombre primitivo ya usó herramientas pero sólo el hombre "del que ya no nos diferenciamos ni biológica ni anatómicamente" realizó figuraciones artísticas). [26 (239)].

Jähniq concluye que "el comienzo" del existir propiamente humano está caracterizado por el arte como imagen, esto es, por la irrupción del lenguaje" [26 (239)]. La palabra vuelve a traer lo nombrado y lo hace presente. En la poesía sale a la luz esta función actualizante del lenguaje.

Con el surrealismo, ese otro hecho fundamentante del arte moderno, ha aparecido la actitud crítica también en la poesía, considera Jähniq. "El surrealismo vió que la polémica contra el orden 'burgués' de la sociedad corre el peligro de caer en manos del concepto burgués de realidad: en manos de la idea de que solo es 'real' lo que se puede comprender teóricamente, lo que se puede verificar científicamente" [27 (241)]. Por eso Bretón (en el segundo manifiesto surrealista de 1930) considera necesario volver a pensar conceptos como los de realidad e irrealidad, razón y sinrazón, entre otros, pero precisamente desde una posición opuesta al "sistema hegeliano" del cual derivan esos conceptos el sentido que la tradición ha traído hasta el presente. Además, cuando declara que "la esencia del pensar es el ser incondicionado y condicionado, utópico y realista a la vez" [28 (241)] está abriendo el camino para superar el pensamiento tecnificado para el cual la causalidad lógica es un dogma.

Pero también hay acción artística crítica contra el principio de dominio ilimitado de la Edad Moderna europea en el teatro y en el cine. Jähniq cita el teatro de Beckett y el cine de Antonioni y Bertolucci. Entre los directores de teatro nombra a Peter Brook, Giorgio Stehler y Benno Besson. Las representaciones (teatrales o filmicas) de estos autores y directores son presentaciones en el sentido de que *hacen presente* una realidad diferente a aquella a la cual "nos sometemos diariamente" y desde la cual ésta se muestra como "aparente fantasmal". De esta manera, al socavar el suelo firme sobre el que descansa nuestro horizonte de comprensión se muestran los principios que lo sostenían y pierden su obvedad. Se ve, entonces, que se ha confundido la dignidad humana con la autodeterminación absoluta, la libertad con la autonomía, tanto en forma colectiva como individual, y que esto debe ser cambiado. Así, se cambia nuestro horizonte práctico, cambio

que Jähnig considera la posibilidad histórica que yace en la esencia de la técnica actual y, con ello, se ofrece una verdadera alternativa a la destrucción del mundo circundante que se está llevando a cabo [27 (240/41)].

Llegados a este punto ya deja de extrañarnos la identificación con que Jähnig nos ha sorprendido al principio. Historia del arte no es algo que sólo interesa a los especialistas del arte pues el arte es realización, o sea, constitución de la realidad. Pero de la realidad que ya no se basa en el principio de dominio ilimitado (ni científico con su comprensibilidad y verificabilidad total, ni político y económico con su praxis de expansión y explotación) sino de la realidad que ve en la naturaleza aquello que ha de ser desplegado en posibilidades (pero no dominado ya que dominio y destrucción corren paralelamente) y así convertido en realidad humana. La comprensión de una realidad no ya *constituida* sino en *constitución* implica que de ella se comprende en la manera de la conceptualización racional sólo el pasado mientras el futuro apenas se entrevé como dirección y, sin embargo, se lo comprende como perteneciente a esa realidad. Una tal comprensión es lo que lleva a cabo la historia y sí, como en la actualidad, la constitución de la realidad (como futuro) la está llevando a cabo el arte, la comprensión de esa realidad resulta historia del arte.

Pero para que el arte haya vuelto a ser constituyente de la realidad como lo fue en los comienzos de la historia, ha sido necesario volver a esos comienzos para "repetir", para ir a recoger de nuevo esa posibilidad. El arte mismo había hallado el camino hacia allá pero a la historia del arte tocaba explicar esa acción artística mostrando el horizonte total que le había servido de campo de acción. Que historia y realidad resulten renovadas a través de la acción artística muestra el alcance de la renovación que la época presente representa: la rotura con la poderosa tradición que desde Hegel y, en parte, desde mucho más atrás, desde Platón, determinaba nuestro horizonte de comprensión. *Construcción* y *figuración* como las dos maneras como el hombre constituye la realidad a partir de la naturaleza y la comprensión de ese proceso de constitución como *historización* conforman el nuevo concepto de *realidad* a que Jähnig nos confronta. De ahí que hayamos considerado forzoso el llamar aquí la atención sobre esta obra que consideramos pionera en el pensamiento filosófico actual.

ROSA HELENA SANTOS DE IHLAU

Chiclayo (Perú), noviembre de 1976.

ENRICO CASTELLI: *Herméneutique de la Sécularisation*. Actes du Colloque organisé par le Centre International d'Etudes humanistes et par L'Institut d'Etudes Philosophiques de Rome, 3-8 Janvier 1976. Aubier. Editions Moutaigne. Paris. 1976.

Esta obra recoge los diferentes estudios presentados por diversos autores de reconocida competencia, en su mayor parte creyentes, durante el coloquio organizado en Roma del 3 al 8 de enero de 1976 bajo la dirección de Enrico Castelli.

Sin duda alguna, como se puede apreciar en la lectura de los numerosos trabajos expuestos en el encuentro, el tema de la secularización, visto y analizado desde diferentes ángulos, toca uno de los problemas más apasionantes y discutidos en la actualidad. En torno a él discurren los filósofos, los sociólogos de la religión, los historiadores y los teólogos.