



Karczmarczyk, Pedro Diego



La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer

Analogía filosófica

2007, año XXI, no. 1, pp. 127-173

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida:

Karczmarczyk, P. D. (2007) La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer. Analogía filosófica, 21 (1), 127-173.

En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5333/pr.5333.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LA SUBJETIVIZACIÓN DE LA ESTÉTICA Y EL VALOR COGNITIVO DEL ARTE SEGÚN GADAMER.

Pedro Karczmarczyk
Universidad Nacional de La Plata –CONICET
La Plata, Prov. de Bs. As.
Argentina

Introducción.

Gadamer se propone en *Verdad y método* legitimar la experiencia de la verdad que tiene lugar en el encuentro con la tradición (por ejemplo en la lectura de los clásicos de la filosofía y en la comprensión de la historia). Esta tarea, la necesidad de la misma, está señalada por el dominio de las nociones de verdad y de realidad modeladas por la ciencia moderna. La investigación de Gadamer no busca acomodar estas experiencias en el modelo, sino más bien mostrar las limitaciones del mismo, es decir, extender de los conceptos de conocimiento, verdad y realidad. Así Gadamer señala:

...la investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimenta una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace al significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo para que la conciencia científica reconozca sus límites.¹

En este trabajo nos proponemos analizar en detalle cómo esta extensión tiene lugar en el caso de la experiencia del arte. Pero antes de entrar de lleno en nuestro tema conviene despejar dos cuestiones. Lo primero será ubicar la cuestión

¹ *Verdad y método* VyM p. 24; *Wahrheit und methode*, WuM (XXVI). De aquí en más VyM y WuM.

de la verdad en el arte en el contexto de *Verdad y método*, para luego caracterizar el problema general del que la experiencia del arte es un caso: tendremos que caracterizar a las experiencias modeladas científicamente para obtener una idea más clara de las experiencias que contrastan con las mismas.

Veamos primero el contexto. Antes de abordar la cuestión de la verdad en el arte, Gadamer ha recuperado algunos conceptos de la tradición humanista, los conceptos de formación (*Bildung*), tacto, gusto, sentido común y juicio. No es este el lugar para analizar esa recuperación pero si es conveniente mencionar que estos conceptos, en su sentido prekantiano, tenían un sesgo eminentemente comunitario, ligado a prácticas compartidas y socialmente reconocidas. El sentido común, el juicio, el gusto y el tacto sólo podían ser identificados en el interior de una comunidad, en base a prácticas compartidas y sólo podían ser identificadas por referencia a sus portadores, es decir a las personas de las que se dice que tienen sentido común o juicio o gusto estético. Como la definición aristotélica de la virtud, que incluye una referencia al hombre prudente, las nociones de tacto, gusto, sentido común y juicio incluyen una referencia a sus portadores. Si fuéramos a utilizar una expresión de Lyotard, diríamos que se trata de saberes que no pueden ser separados del sapiente.² Gadamer destaca este punto sosteniendo que estas capacidades no pueden hacerse disponibles en una generalidad, en un conjunto de preceptos. La elucidación de estas capacidades las hace próximas al modelo de conocimiento que Gadamer descubre en la ética de Aristóteles, al punto que Gadamer llega a sostener que la ética griega es una ética del buen gusto, es decir una ética basada en la formación comunitaria de la sensibilidad y el entendimiento. Por ello la caracterización de la *phrónesis* como una *hexis tou aletheuein* es decir como “una constitución del ser en la que algo oculto se hace patente, en la que por lo tanto

² Ver *La condición posmoderna*, p. 16 y cap. 6.

se llega a conocer algo³ vale también para los conceptos humanistas. Estos son capacidades, dependientes de hábitos modelados comunitariamente, para la percepción de rasgos salientes en situaciones que no llegan a ser disponibles en una generalidad conceptual. Es decir, la capacidad para percibir los rasgos relevantes de una situación no puede codificarse, no puede hacerse disponible en una generalidad previa. Esto afecta a la posibilidad de justificar los rasgos salientes percibidos y también al grado y la manera en que los mismos pueden ser enseñados. Un saber de este tipo permanece ligado a la situación particular, a las circunstancias concretas en las que se ejerce. La única manera de adquirirlo es participar en una comunidad, ser parte de la misma. La pretensión de Gadamer es que en las experiencias ligadas a estas capacidades está en juego una verdad y se toma contacto con una realidad, (los rasgos salientes son la realidad moral, por ejemplo) que no se manifestaría, permanecería oculta, sin esta particular constitución del ser comunitario.

Esta breve caracterización nos pone ya sobre la pista de cuál es el obstáculo que debe enfrentar cualquier reivindicación de modos de saber de estas características. En efecto, se podría objetar que a partir de estas capacidades uno puede llegar a pensar a lo sumo un consenso o acuerdo dentro de una comunidad. Pero no podemos pensar que a partir de las mismas podamos obtener conocimiento objetivo. Y dado que la objeción iguala conocimiento con conocimiento objetivo, no hay ningún rendimiento cognoscitivo que pueda esperarse de las mismas. Desde la concepción basada en la ciencia moderna, que es la concepción que modela nuestra concepción del conocimiento, y a la que Gadamer espera ponerle algunos límites, el conocimiento objetivo debe entenderse como un tránsito desde el sujeto concreto (con sus inclinaciones individuales, determinación

³ VyM, p. 73n.; WuM, p. 46n.

histórica y social, etc.) al sujeto epistémico (un sujeto que sólo toma decisiones, como asentir o negar una proposición, en función de la información relevante). En el siglo XIX las ciencias naturales encontraban en el método inductivo una garantía de que habían realizado ese tránsito. En efecto, el método inductivo era entendido como un conjunto de reglas impersonales que hacía obligatoria una conclusión para cualquiera que considerara una cuestión completamente. Conocimiento sería, entonces, sólo lo que puede decidirse de esta manera. Por su parte, si el consenso es lo mejor que puede esperarse de estas capacidades rescatadas de la tradición humanista, y muchas veces ni siquiera eso, nada garantiza que no se trate de un consenso obtenido en virtud de lo que los sujetos tienen de particular (estar inmersos en una tradición particular, compartir un lenguaje, pertenecer a la misma nación o clase social, etc.). Y un consenso dependiente de lo que los involucrados en el mismo comparten como grupo no es vinculante para un cualquier otro sujeto que considere la cuestión que podrá, racionalmente, sacar una conclusión diferente, o incluso contradictoria.

Pasemos ahora a caracterizar las experiencias que contrastan con el modelo de experiencia impulsado por la ciencia moderna. La elucidación gadameriana de la noción de experiencia⁴ es un buen ejemplo de cómo la riqueza histórica de un concepto, es decir aquello que la historia tiene para decirnos, no se nos abre hasta tanto no hayamos superado nuestro propio horizonte que opera homogeneizando todo de acuerdo a nuestras propias presuposiciones y cómo únicamente llegamos a ser concientes de nuestras presuposiciones a través de la irrupción de lo otro, de lo diferente. Lo que se recorta en el análisis de Gadamer es el horizonte que la ciencia y la filosofía moderna han presentado como fondo de esta noción. Y éste es, en esencia, que las experiencias que interesan a la ciencia son experiencias repetibles

y

⁴ Véase la sección “El concepto de experiencia y la esencia de la experiencia hermenéutica” en el capítulo 11 sección 2 de VyM.

que nada que no sea repetible debería ser llamado, en rigor, experiencia. Evidentemente, nada aporta el testimonio de un investigador si no puede ser corroborado por otros investigadores. En este sentido, una experiencia que tenga alguna relevancia en el ámbito de la ciencia no será nunca una experiencia casual, algo que me pasó sin que yo sepa cómo me pasó. En todo caso, si esos accidentes aportan algo al desarrollo de la ciencia lo hacen en tanto que un efecto que puede ser controlado y producido finalmente a voluntad. Y este control implica que he podido transformar algo que ocurrió pasivamente en algo que produzco activamente.⁵ Y no sólo habré de ser capaz de producir el efecto voluntariamente, sino que también seré capaz de decir a otros cómo pueden producir voluntariamente ese mismo efecto. Es decir, dominar voluntariamente la experiencia y enunciar las condiciones en las que se produce la experiencia son uno y el mismo proceso.

Parece que Gadamer lleva la razón al señalar que estas experiencias no agotan el ámbito de lo experimentable, aunque él mismo piense que la influencia de la ciencia moderna nos lleva confundirnos al respecto. Sin ir más lejos, la experiencia accidental inicial del científico es una experiencia que tal vez no pueda repetirse. Lo que importa señalar es que, junto con la construcción de la noción de experiencia de acuerdo a los lineamientos señalados en el párrafo anterior, la ciencia moderna ha influido en nuestra concepción de lo que es real. De acuerdo a esta concepción lo real es lo que se puede experimentar de manera repetible. Lo que no se puede experimentar de manera repetible es ilusión o en todo caso no es algo real. Frente a esto Gadamer nos llama a ser más cautos a la hora de extraer nuestras conclusiones, ya que las experiencias en las que se interesa, y Gadamer intenta llamarlas experiencias de la verdad, son

⁵ Desde una tradición diferente a la de Gadamer el vínculo entre acción intencional y conocimiento causal ha sido estudiado en Hampshire *Thought and action*, cap. 1, y en von Wright *Explicación y comprensión*, cap. 1.

el reverso de las experiencias científicas que acabamos de caracterizar: no son repetibles porque no son voluntarias y en consecuencia no podemos enunciarlas de una manera intersubjetivamente válida, e incluso obligatoria. Encontramos este aspecto como el fenómeno de la percepción de las saliencias en una situación concreta en la caracterización de la *phrónesis* y de los conceptos de la tradición humanista. La resistencia de estas experiencias a la comunicación expresa consiste en la imposibilidad de señalar las condiciones bajo las que se producen las mismas, lo que parece valer *a priori* para toda experiencia mientras esta es involuntaria. Muchas veces describimos las experiencias señalando las condiciones que las producen, el propio lenguaje está impregnado de esto, así hablamos del color naranja, lo que podría entenderse como una manera abreviada de decir, “la sensación de color que producen las naranjas”. Una experiencia así está dominada y controlada voluntariamente. Sin embargo, el hecho de que no podamos decir bajo qué condiciones se produce una experiencia, no implica que no podamos hablar de lo que experimentamos. El problema que Gadamer presenta es, en consecuencia, ¿pueden experiencias no controladas voluntariamente ser conocimiento, ser experiencias de algo real?

Para concluir este planteo introductorio consideremos conjuntamente las dos cuestiones que hemos tratado por separado. La “deficiencia” de ciertas experiencias en relación al lenguaje se sigue del hecho de que se trata de experiencias que no han sido dominadas voluntariamente. Cómo hemos visto, una experiencia que ha sido dominada voluntariamente puede ser expresada lingüísticamente de una manera particular. Una experiencia dominada voluntariamente puede expresarse en un esquema del tipo “la experiencia tal o cual es el efecto de la causa X” o de manera más general “la experiencia X se corresponde con las circunstancias Y”. Esto se traslada fácilmente en una regla “Llama X a la experiencia que se presenta en las circunstancias Y”. Una vez que se posee una regla se la puede usar para justificar un enunciado o para enseñar a alguien más a hacer un enunciado. Esto es lo que no se cumple en las experiencias

del tipo de las del tacto, sentido común, gusto y juicio. En este sentido, estas experiencias son inexpressables. Sin embargo, esto no implica que no pueda hablarse acerca de aquello que se experimenta. Quien reconoce algo como carente de tacto puede expresar qué es lo que experimenta como erróneo. Y esto no implica que al hablar de lo que experimenta como carente de tacto esté hablando de su propia experiencia como algo interno o meramente subjetivo. Al contrario, está hablando de algo públicamente accesible. Un ejemplo algo tonto sería: “Fue carente de tacto apagar el cigarrillo en el plato”. De acuerdo a la perspectiva que considera que es necesaria la noción de tacto, no puede extraerse una regla de este ejemplo. Esto es así en virtud de que en muchas circunstancias consideraríamos que reparar en un rasgo de la situación de estas características representa una falta de tacto, puesto que los rasgos relevantes de la situación implican que no sea éste el aspecto en el que debemos reparar, ya sea porque hay otro aspecto relevante desde el punto de vista del tacto, o porque la situación debe ser considerada desde otra perspectiva, ética por ejemplo, y sería erróneo hacer valer las exigencias de una sensibilidad como el tacto en esa situación. Lo que acabamos de señalar es semejante a lo que tenía en mente Aristóteles cuando sostenía que poseer una virtud es poseer todas las virtudes. En efecto, quien sólo tuviera en cuenta la consideración por los sentimientos de otros al actuar actuaría equivocadamente en las situaciones en las que la exigencia de justicia se impone a la de actuar consideradamente. De esta manera, poseer una concepción de la moral o poseer una concepción del tacto no son asuntos que se resuelvan en la posesión de un conjunto de enunciados, sino en la posesión de una sensibilidad confiable para el reconocimiento de las exigencias propias de la situación.⁶

⁶ He profundizado mi comprensión de estas cuestiones a partir del artículo de John McDowell “Virtue and reason”

Esta breve presentación nos permite ver que Gadamer ha dado con la reivindicación de la tradición humanista, un paso en la dirección de la historización de la noción de conocimiento y hacia el abandono del presupuesto de que el conocimiento debe ser necesariamente conocimiento objetivo. Para comprender las consecuencias de este primer paso deberemos prestar atención a la importancia que Gadamer le atribuye a la experiencia del arte para una correcta comprensión del fenómeno de la experiencia de la verdad. Para ello deberemos estudiar con algún detalle la historia del pensamiento estético para percibir cómo los conceptos humanistas mencionados, que poseían una importancia política y un evidente nexo con la comunidad en la que se desarrollaban, son objeto de una transformación a raíz de la cual pasan a ser entendidos de una manera “subjetivizada”, es decir, como teniendo su asiento y su fundamento en el sujeto únicamente.

I. La subjetivización de la estética.

1. La estética de Kant.

Según Gadamer el pensamiento estético kantiano realiza una subjetivización de la estética. La manera más sencilla de apreciar este juicio es considerar la pregunta que motiva el pensamiento estético kantiano ¿cómo es posible que un juicio acerca de lo bello, es decir basado en el placer, en un sentimiento, tenga una pretensión de universalidad? Vale la pena acompañar a Kant en el camino que abre este interrogante. En efecto, el placer, el sentimiento, son -o así lo parecen en la tradición filosófica moderna-, lo más íntimo o privado. Si esto es así, ¿cómo es posible que a partir de experimentar yo placer frente a un objeto pueda pretender que también otros deberían experimentar placer frente al mismo?. Esta convicción es un dato que Kant recoge de la realidad. El

hallazgo de algunos objetos suscita en nosotros esta curiosa convicción. Por poner un ejemplo, ¿Quién puede evitar sentirse subyugado al contemplar una flor de burucuyá?⁷ Y al hacerlo, seguramente el placer experimentado no le pareció algo personal sino algo que cualquier otro debería experimentar, como si proviniera de la cosa misma. ¿Es posible tender un puente entre lo privado y lo universal? ¿O el paso de uno a otro es un misterio insondable? Kant entiende que la pretensión de generalidad es incondicional y por lo tanto debería justificarse a priori.

Ya veremos a qué resultados conduce este planteamiento a Kant. Pero antes es conveniente considerar cómo habría sido pensado el problema dentro de la tradición humanista. Es difícil hacerlo y Gadamer no da indicaciones explícitas al respecto. Incluso la primera dificultad es imaginarnos que dentro de la tradición humanista este planteo hubiera siquiera llegado a tener lugar. Uno tiene la sensación de que es difícil pensar en una cuestión que se ubique más lejos de los presupuestos de los humanistas. Es como si el propio planteo ya se ubicara fuera de su marco de referencia. En efecto, el gusto y el sentido común son entendidos como el fundamento de la sociabilidad. El sentido común lo es de manera literal y también el gusto es un sentimiento común. En la tradición humanista falta el supuesto de que los sentimientos son privados, puesto que su pensamiento se desarrolla dentro de la evidencia de que uno aprende a sentir como los demás y de que eso tiene la mayor importancia. Para los humanistas nuestra humanidad no es del orden del dato sino del resultado y el proceso que nos lleva a ser humanos es la formación práctica que comienza, necesariamente, con la formación de los sentimientos. Con todo, si mediante un esfuerzo de traducción pudiéramos formular la pregunta de manera que resultara inteligible en el seno de la tradición humanista, probablemente la respuesta

⁷ Se trata de una flor que crece en Argentina, Paraguay y Uruguay; también conocida como “pasionaria”.

que obtendríamos es que el fundamento de la pretensión de generalidad en el ámbito del sentimiento es la comunidad de una educación, de una historia.

A los ojos de Kant esta respuesta adolece de una limitación, en efecto, ella implicaría una restricción en la universalidad de la pretensión. La respuesta humanista podría explicar una pretensión general, es decir justificada para esta o aquella comunidad, pero una pretensión universal no puede explicarse de esta manera.⁸

Hay varios movimientos en la *Crítica del juicio* que van en el sentido de la subjetivización. Kant niega que los juicios de gusto tengan carácter discursivo, puesto que la práctica social de dar y pedir argumentos es irrelevante para la determinación de los mismos, esto es, para la experiencia estética.⁹ En los juicios de gusto, lo que yo juzgo bello es bello (bajo el supuesto de que me despojo de mi particularidad, de mis inclinaciones biológicas o culturales). Otro punto clave es que mi propio juicio no obliga, no debería obligar, a nadie. Mi juicio a su vez, no debería ser obligado sino nacer de una necesidad interior, diferente de mi enraizamiento cultural.¹⁰ Si lo contrario ocurriera, si mi gusto obligara a alguien más, o si el gusto general impusiera un juicio particular (es decir determinara causalmente que alguien diga "esto es bello" a través quizás de alguna forma de violencia simbólica) produciendo un juicio desprovisto

⁸ Ver *Crítica de la facultad de juzgar*, § 7.

⁹ Así reconoce Kant que en cuestiones de gusto no se resuelven por demostración " ...tampoco puede haber una regla mediante la cual alguien sea forzado a reconocer algo como bello. Acerca de si una vestimenta, una casa una flor sean bellas, no se deja uno engatusar en su juicio a través de ninguna razón o principio" *op. cit.* pár. 8, p. 132.

¹⁰ Ver Kant *op. cit.*, § 32. La influencia de Kant en el pensamiento y la creación estética difícilmente puedan exagerarse. Constituye algo así como una *doxa*. Muchas concepciones de vanguardia han tenido, tal vez inconcientemente, una fuerte inspiración kantiana. He analizado el caso de Dubuffet, quien consideraba que el verdadero arte debe nacer de la bruta necesidad interior, asocial, al armar una colección, la compañía del *art brut*, con las obras de locos, presos, niños de orfanatos, etc. Véase mi "Jean Dubuffet y el problema del *art brut*. Autonomía y vanguardia" a publicarse en *Serie monográfica* n° 3, Facultad de Humanidades UNLP.

de necesidad interior, deberíamos decir que no se trata de un juicio de gusto, sino de una impostura. Podríamos pensar, ante un caso semejante, que tenemos la cáscara, la forma, pero no el contenido de un juicio de gusto.

En las observaciones anteriores hemos destacado el carácter interno o subjetivo del juicio de gusto. En un juicio de gusto es *como si* se hablara del objeto pero en realidad se habla del sujeto. Hemos dicho, sin embargo, que, ello no obstante, el juicio de gusto pretende tener validez universal. El pensamiento estético de Kant intenta mostrar cómo es posible *a priori* esta pretensión, es decir está motivado por un interés trascendental, por la pregunta: ¿cómo son posibles los juicios estéticos? o con palabras del propio Kant: "¿cómo es posible un juicio que, sólo a partir del *propio* sentimiento de placer en un objeto, independientemente del concepto de éste, juzgue *a priori* este placer como adherido a la representación de ese mismo objeto *en cada otro sujeto*, es decir sin tener que aguardar ningún asentimiento ajeno?"¹¹

Se trata entonces de hallar un principio *a priori* que posibilite la asignación del predicado bello para un objeto singular presente a los sentidos. Este principio no podrá ser un concepto, porque como es manifiesto, las disputas relativas al gusto no se superan por medio de la demostración. Conviene introducirnos en el pensamiento estético kantiano haciendo algunas observaciones sobre el sentido en el que los juicios de gusto se deben incluir entre los juicios reflexionantes o reflexivos. En la introducción a la tercera crítica, Kant distingue entre juicios determinantes, aquellos en los que poseemos un concepto en el cual debemos englobar un caso particular, y los juicios reflexionantes, en los que la tarea es hallar un concepto para una multiplicidad dada. El juicio estético se incluye entre los juicios reflexionantes, pero aquí, como ya lo hemos señalado, no se trata de la reunión de un conjunto de particulares bajo un concepto

¹¹ Kant E. *Crítica de la facultad de juzgar*, 1992, § 36 p.199.

universal. El punto representa una dificultad exegética de importancia. La respuesta más convincente nos parece la de Paul Guyer. Este autor señala que en el caso de los juicios de gusto lo universal buscado en tanto juicio reflexionante es una comunidad de los juicios de gusto, o de otro modo, una comunidad de evaluadores afines. El juicio de gusto, así entendido, implica en cada caso un proceso de reflexión sobre la fuente del placer. La idea es que al bucear en mi propia subjetividad, a través de la reflexión es posible identificar una fuente de placer (bajo la forma del libre juego de la imaginación y el entendimiento) que coincide con las condiciones generales de toda subjetividad. Un placer cuya fuente son las condiciones generales de la subjetividad es un placer que es mío en un sentido especial. Es un placer que siendo mío es sin embargo comunicable, es decir que otros también pueden tenerlo. El juicio de gusto está justificado, es una pretensión que tiene después de todo un fundamento racional. En consecuencia, si se reflexionara suficientemente sobre la fuente de placer, si todos lo hicieran, desandando los placeres y aversiones ligados a la particularidad que nos individualiza como sujetos, sería posible el acuerdo, una comunidad de los juicios de gusto. La idea básica es, entonces, que en el fondo hay una comunidad en el sentir (derivada de las condiciones generales, universales, de la subjetividad) aunque obscurecida por las peculiaridades de cada uno.¹²

En la "Analítica de lo bello" Kant aborda el problema de la belleza a través del análisis de los juicios de gusto. El gusto es definido aquí como "...la capacidad de juzgar lo bello."¹³. Kant considera los juicios de gusto según la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad, de los que extrae otras tantas definiciones de lo bello.

La definición que se sigue del primer momento, es decir, del juicio de gusto según la cualidad, nos dice que bello

¹² Véase Paul Guyer "Los principios del juicio reflexivo"

¹³ Kant E. *op. cit.* cfr. nota de Kant en p.121.

es el objeto de una complacencia desinteresada¹⁴. Complacencia desinteresada significa que el placer es independiente de la creencia en la existencia del objeto. Esta característica distingue al placer por lo bello del de lo agradable y lo bueno. Puesto que lo bello place sin interés, se sigue que el placer no registra un condicionamiento privado en la complacencia. Quien emite un juicio de gusto en virtud de su complacencia desinteresada "...debe considerarla, por ello, como fundada en algo que también puede suponer respecto de cualquier otro; por consiguiente, debe creer que tiene razón en atribuir a cada cual una parecida complacencia."¹⁵

Del análisis del juicio de gusto según la cantidad se sigue la siguiente definición: "*Bello* es lo que place universalmente sin concepto."¹⁶ Aquí se halla el sentido profundo del pensamiento kantiano. Dado que lo bello place sin concepto, la universalidad de un juicio estético no es una universalidad lógica. Los juicios estéticos son juicios singulares, del tipo "esto es bello". La universalidad de los juicios de gusto no es lógica, sino una "universalidad estética" o "validez común". De acuerdo a Kant, este tipo de validez: "...no designa la validez de la relación de una representación con la facultad de conocimiento, sino con el sentimiento de placer o displacer en un objeto."¹⁷

Hasta aquí, nuestra tarea ha sido básicamente descriptiva, hemos realizado algo así como una fenomenología de los juicios de gusto. Lo que resta es considerar cuál es el fundamento sobre el que se erige esta (potencialmente) universal comunicabilidad del placer. Como señala Kant en el § 9, ésta es la clave de la crítica del gusto. En la medida en que este fundamento es subjetivo e independiente de conceptos, sostiene Kant: "...no puede ser él, entonces, otro que

¹⁴ Cfr. Kant I. *op. cit.* p. 128.

¹⁵ Kant *op. cit.* § 6, p.128.

¹⁶ Kant *op. cit.* p. 136.

¹⁷ Kant *op.cit.* § 8, p.131.

el estado de ánimo que se encuentra en la relación de las fuerzas representacionales entre sí, en cuanto que ellas refieren una representación dada al conocimiento en general"¹⁸

En un juicio estético "Las fuerzas de conocimiento (imaginación y entendimiento) que son puestas en juego por esta representación están así en un libre juego, porque ningún concepto determinado las constriñe a una regla particular de conocimiento."¹⁹ Este libre juego puede ser comunicado y compartido porque el conocimiento es el único modo de representación que vale para todos. El fundamento de la pretensión de validez común del juicio de gusto se encuentra en el hecho de que la estructura última de los sujetos sea una e idéntica en cada caso.²⁰

Del juicio de gusto según la relación se sigue la siguiente definición: "*Belleza* es la forma de *la conformidad a fin* de un objeto en la medida en que ésta sea percibida en éste sin la consideración de un fin."²¹

Kant define los conceptos de "fin" y "conformidad a fin" de la siguiente manera: "...fin es el objeto de un concepto en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (el fundamento real de su posibilidad); y la causalidad de un concepto respecto a su objeto es la conformidad a fin (*forma finalis*)."²² Según esto la belleza sería la percepción de la conformidad a fin en un objeto, algo así como la percepción de un plan, la sensación de que nada es casual en ese objeto, sin representarnos un concepto que sea el fundamento real de su posibilidad. Pronto nos ocuparemos de este tema a propósito de la distinción kantiana entre "belleza libre" y "belleza adherente".

¹⁸ Kant *op. cit.* § 9, p.133-134.

¹⁹ Kant *op.cit* p.134.

²⁰ Aunque, como señala Sobrevilla, los intérpretes no llegan a ponerse de acuerdo acerca de cuál es el tipo de proceso implicado en el juego libre entre la imaginación y el entendimiento ver su *Repensando la tradición occidental*.

²¹ Kant *op. cit* p.151 .

²² Kant *op. cit.* §10, p.136.

Kant señala: “La conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin en la medida en que no pongamos las causas de esta forma en una voluntad, y sí en cambio, podamos hacernos concebible la explicación de su posibilidad, sólo en la medida en cuanto la derivemos de esta voluntad.”²³

Para aclarar el sentido de este fragmento tendremos que considerar, primero, la función de la idea de conformidad a fin en el ámbito cognoscitivo. La conformidad a fin es el principio trascendental *a priori* de la facultad de juzgar reflexionante. En su uso cognoscitivo, la facultad de juzgar reflexionante se guía pensando a la naturaleza como dotada de una finalidad, es decir como si hubiera sido hecha por un entendimiento para posibilitar su ejercicio, mediante el cual pretende salvar el abismo abierto por el hecho de que las leyes de la naturaleza sean contingentes en relación con los conceptos del entendimiento. En consecuencia, la facultad de juicio reflexionante *supone a priori* que las leyes de la naturaleza, de hecho diversas, son reducibles a la unidad de un sistema. La facultad de juicio reflexionante meramente supone, pero no postula realmente una voluntad y un entendimiento creadores del mundo. Es decir, sólo los supone a título de principio subjetivo. Un principio subjetivo sirve sólo para reflexionar y no para determinar. Dicho de otra manera, el éxito de la facultad de juzgar reflexionante es contingente.

Hay obvias diferencias en el caso de los juicios de gusto. La primera de ellas es que en el juicio de gusto el principio de la conformidad a fin no está en función de reducir lo múltiple a conceptos. La conformidad a fin en el ámbito estético se manifiesta cuando un objeto presente a los sentidos se revela apto para suscitar la armoniosa interacción del entendimiento y la imaginación. La conformidad a fin sin fin en el objeto estético significa que el hallazgo de la idoneidad de la forma de un objeto para suscitar la interacción armoniosa de nuestra facultad de conocimiento en

²³ Kant *op. cit.* p. 136-137.

general (imaginación y entendimiento), sólo puede ser *concebido* como si hubiera estado pautado por una voluntad superior aunque tal voluntad superior no es *conocida*.

La definición de lo bello extraída del análisis del juicio de gusto según la modalidad dice: "*Bello* es lo que es conocido sin concepto como objeto de una complacencia necesaria."²⁴ El juicio de gusto postula una necesidad ejemplar, distinta de la necesidad teórica y de la práctica. Postula como necesaria la complacencia porque él mismo se considera como ejemplo de una regla que no puede aducir. (ver §10) Esta regla que es presentada, mostrada, aún cuando no puede ser aducida, es el sentido común que aquí no es sino "...el efecto [que proviene] del libre juego de nuestras fuerzas cognoscitivas."²⁵

Pero todavía no hemos abordado el caso específico del arte que es lo que nos interesa. Para hacerlo deberemos considerar la distinción kantiana entre "belleza libre" y "belleza adherente". La belleza libre no presupone ningún concepto del objeto; la belleza adherente, por el contrario, presupone un concepto de qué sea la cosa y su perfección. La pureza del juicio de gusto, cuyos requisitos son las cuatro definiciones que consideramos, sólo tiene lugar en el caso de la belleza libre. La belleza adherente transgrede siempre alguno de los requisitos (o bien hay un concepto o una finalidad en el objeto). El significado de esta distinción puede entenderse de dos maneras. Puede considerarse, por una parte, que la belleza libre es la auténtica belleza, o puede entenderse como una distinción metódica destinada a poner en claro que el enjuiciamiento de la belleza, no se rige de ningún modo por criterios conceptuales.

En la "Analítica de lo bello" encontramos una primacía de la perspectiva de la belleza natural y de la belleza libre y un principio a priori, llamado gusto o sentido común, que designa el libre juego de la imaginación y el entendimiento

²⁴ Kant *op.cit* p. 155.

²⁵ Kant *op. cit.* p.153.

a propósito de la reflexión sobre la forma de un objeto. Desde aquí el arte parece quedar reducido al ámbito de la belleza adherente. Es que en el arte no puede cumplirse la condición de la "conformidad a fin sin fin", ya que el arte es producto de una voluntad. Kant, encuentra la solución para esta aporía en el § 45. Allí señala que el arte es arte bello cuando, a la vez, parece ser naturaleza. Este "parecer naturaleza" o "dar visos de naturaleza" del arte implica que nada en él debe parecer intencionado. La intención del artista no debe ser visible en la obra o, de otra manera, el arte ha de ser producido según reglas únicas. Esto motiva la introducción de un nuevo concepto: el del "genio". El arte bello es, entonces, arte de genio. Kant señala: "*Genio* es el talento (don natural) que da la regla al arte."²⁶ Considerando que este talento, esta capacidad productiva innata del artista pertenece a la naturaleza, Kant puede decir "...genio es la mera disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza da la regla al arte."²⁷ La noción de genio evita, por una parte, que el arte pueda reconducirse a conceptos, ya que es producido según reglas únicas, permitiendo pensar las producciones artísticas como si fueran objetos naturales.

2. La interpretación de Gadamer de la filosofía estética de Kant.

La tesis fundamental de la interpretación gadameriana de la filosofía estética de Kant es un tanto extraña de enunciar. Gadamer sostiene que la filosofía estética kantiana no es una filosofía del arte aunque obviamente uno de los objetos que trata es el arte. Tratemos de elucidar cómo es que esto es posible.

²⁶ Kant *op. cit.* p.215. El gusto y el genio reconocen la misma constitución de fuerzas anímicas: "Las fuerzas del ánimo, entonces, -dice Kant- cuya unificación constituye el genio, son imaginación y entendimiento." Kant *op. cit.* p.225

²⁷ Kant *op. cit.* p. 216.

Como hemos visto en nuestra presentación, Kant destaca la importancia de la belleza natural, o belleza libre, con el objetivo metodológico de confirmar que la belleza natural no proviene de un enjuiciamiento de la perfección del objeto, es decir para garantizar la idea de que lo bello place sin concepto. La elucidación del arte bello a partir del concepto de genio sigue los mismos carriles, ya que el arte bello como arte de genio lo es en tanto que debe parecer naturaleza, esto es, su carácter de realización intencional debe permanecer oculto. Es decir que “Lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio *a priori*, y éste se halla por entero en la subjetividad.”²⁸ Esta manera de plantear la cuestión por Kant podría entenderse como una reducción esteticista del arte, el gusto es el verdadero principio de la tercera crítica tanto para el arte como para la belleza natural.

Pero Gadamer señala que hay en el propio Kant algunos motivos por los que el arte va más allá de la estética. En particular Gadamer analiza el parágrafo 17 de la *Crítica del juicio* en el cuál, de acuerdo a su interpretación, encontramos la filosofía kantiana del arte que podría haber sido pero que finalmente no fue. En esa sección Kant introduce la distinción entre “idea normal” que es “como una imagen de la especie que se cierne sobre todos los individuos” e “ideal de la belleza”, cuyo punto clave es que sólo en los hombres es posible un ideal de belleza, porque sólo el hombre está suficientemente determinado teleológicamente, es decir, sólo el hombre tiene en sí un fin, mientras que en otros objetos el fin no está fijado por su concepto. La representación de la figura humana puede tener un ideal de la belleza en la medida en que esa representación puede ser, por sí misma, “expresión de lo moral”. De acuerdo a Gadamer, el significado de esta distinción es señalar que:

²⁸ Gadamer VyM, p. 90; WuM, p. 61.

...en la representación de la figura humana se hacen uno el objeto representado y lo que en esta representación nos habla como forma artística.²⁹

El significado de esta observación es que sólo nos sentimos plenamente interesados en lo que nos habla con sentido. Y en esto la representación de la figura humana tiene un valor ejemplar. La representación de la figura humana devela el enigma de qué es lo que nos interesa en el arte. El interés por la belleza radica en que es expresión de la moral. Comprendido esto podemos darnos cuenta de qué es lo que nos interesa cuando nos interesamos en la representación de un objeto natural, como la representación de un árbol raquíutico que puede darnos la impresión de miseria. Y esto vale también para el placer que encontramos en la contemplación de un árbol raquíutico en la naturaleza. Pero el “árbol miserable” lo es medido desde patrones externos al mismo. El árbol miserable expresa una idea mora pero no por sí mismo.

Estas consideraciones, conducirían al desarrollo de una filosofía del arte, de hecho, a una filosofía próxima a la desarrollada por Hegel (a la idea de que en el arte el hombre se encuentra consigo mismo). Pero no es esto lo que encontramos en la estética kantiana. Kant, luego de haber elucidado en qué consiste el interés por la belleza, considera que el fenómeno se manifiesta de manera más pura en la belleza natural que en el arte. En efecto, sólo la belleza natural, y no el arte, puede suscitar la idea de nuestra determinación moral. La existencia de la belleza natural, es decir de la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer, nos hace pensar que realmente ocupamos un lugar especial en el orden del mundo, que la naturaleza se dirige a nosotros. Como señala Joel Weinsheimer “Sólo lo que no ha sido diseñado por nosotros (la naturaleza), puede

²⁹ VyM, p. 82; WuM, p. 54

decirnos para qué hemos sido diseñados nosotros mismos.”³⁰

A juicio de Gadamer hay una tensión irresoluble en la filosofía estética de Kant. Por un lado están las observaciones acerca del interés por la belleza, que deberían llevarlo a desarrollar algo más que una estética los arabescos, es decir puramente formalista. Pero, por otra parte, el uso de la idea del interés por lo bello lo lleva a reforzar su compromiso formalista, haciendo de la belleza natural el ejemplo saliente del interés por lo bello. De acuerdo a Gadamer, esto testimonia que su reflexión se vio afectada por un motivo externo, es decir exterior a la reflexión sobre la belleza. La belleza natural adquiere primacía por segunda vez, ya que sólo ella:

“...*fundamenta la posición central de la teleología.* Sólo ella, y no el arte, puede servir para legitimar el concepto teleológico en el marco del enjuiciamiento de la naturaleza.”³¹

Recordemos aquí que el juicio teleológico es el objeto de examen en la segunda parte de la tercera crítica. Éste es, entonces, el motivo externo que afecta la reflexión sobre los juicios de gusto.

Desde la perspectiva de la filosofía de Kant, la belleza natural resulta superior a la belleza artística por dos motivos: por un lado muestra la pureza de los juicios de gusto y por el otro es adecuada para sugerir una orientación de la naturaleza hacia nosotros. La introducción del concepto del genio, como veíamos más arriba, tiene la función de nivelar la belleza en el arte con la belleza natural³². Así, dice Gadamer:

³⁰ Joel Weinsheimer, *A Reading of Truth and method*, p. 84, ver VyM p. 85; WuM, p. 56.

³¹ VyM, p. 89; WuM, p. 60.

³² Encontramos injustificada la afirmación de Graciela Fernández de Maliandi según la cual Gadamer “...admite y reconoce el aspecto trascendental del concepto de genio como momento productivo de reglas –aunque reprocha finalmente a Kant el haber entrevisto sólo en la producción artística este momento de productividad que debió haber extendido, en distinto grado a todo el ancho campo de la experiencia humana” Ver “*La Crítica del juicio* y la cuenta de las pérdidas” p. 45. Fernández señala la analogía entre el sentido común (humanista) y el genio

El significado sistemático del concepto de genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto de gusto continúa siendo universal.³³

Ahora bien ¿cuáles son las consecuencias de la fundamentación kantiana de la estética?

En primer lugar la estética kantiana realiza una subjetivización de la estética “Lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio *a priori*, y éste se halla por entero en la subjetividad.”³⁴ Como consecuencia, la tradición humanista que estudiamos se pierde. El gusto cualificado trascendentalmente como una proporción determinada de la relación de las fuerzas anímicas del sujeto, es bien distinto de la noción prekantiana de gusto. Se pierde porque se desvinculan estas nociones (gusto, sentido común) de la comunidad y de su sustrato histórico. En el caso kantiano, estas nociones sólo se enraízan en la subjetividad, y en un tipo particular de subjetividad que sólo es en la medida en que separa de sí los momentos históricos.

En segundo lugar, y como consecuencia del movimiento anterior, con Kant tiene lugar una pérdida del significado cognitivo del arte. El planteamiento kantiano, a través de la subjetivización del concepto de gusto, puso las bases para la subjetivización radical de los estudios del arte,

como momento productivo de reglas. La analogía falla, empero, en tanto la capacidad generativa del sentido común opera por referencia a una situación precedente y la ausencia de una referencia de este tipo es constitutiva de lo que Kant llama genio. Por otra parte véase más adelante que Gadamer aprecia la desaparición de la noción de genio como una consecuencia hermenéutica positiva.

³³ VyM, p. 88; WuM, p. 59.

³⁴ VyM, p. 90; WuM, p. 61.

expresada en la generación siguiente en el desplazamiento del gusto por el genio, despoja según Gadamer al arte de su pretensión cognoscitiva. Esta subjetivización está condicionada, además, por los presupuestos generales del pensamiento kantiano: su crítica a la metafísica dogmática, lo lleva a restringir el uso del concepto de conocimiento al ámbito de la posibilidad de una ciencia natural y a otorgar un derecho exclusivo al concepto nominalista de la realidad propio de la ciencia moderna.³⁵

3. El concepto de genio y la estética vivencial

En la generación que sigue a Kant el concepto de genio pasa a ocupar un lugar preponderante. Esto puede entenderse como una confirmación de la interpretación gadameriana de la tensión que señalamos en la filosofía estética de Kant: cuando se saca el problema del arte del marco de la filosofía sistemática kantiana y de las necesidades expositivas de la tercera crítica kantiana, la vinculación del arte con el gusto y la subordinación a la belleza natural se pierden. Esta conclusión estuvo, además, motivada de diferentes maneras. Por una parte hay motivos sociológicos, como la creciente racionalización de la sociedad, lleva a la exaltación del concepto de la vida, expresión de una sociedad orgánica amenazada por las nuevas formas sociales.³⁶ Hay, también, motivos propiamente filosóficos: por ejemplo, la noción de perfección del gusto, que comprendería a todas las obras que poseen calidad, se torna implausible frente a la creciente conciencia de la variedad e inestabilidad del gusto. La generación posterior a Kant toma conciencia de la variedad del gusto al darse cuenta de que también la belleza natural es dependiente del gusto de cada época. Tampoco el gusto,

³⁵ Cfr. Diane Michelfelder “Gadamer on Heidegger on art”, p. 441

³⁶ Sobre este punto puede verse Terry Eagleton *Una introducción a la teoría literaria*, capítulo I, quien aporta una interesante caracterización de este proceso en Inglaterra. Pueden encontrarse observaciones interesantes en el capítulo “Las artes” en *La era de la revolución 1789-1848* de Eric Hobsbawm.

por ser variable, pareció apropiado para dar cuenta de la permanencia del “arte inmortal”.³⁷

Consecuentemente, “La frase kantiana de que “las bellas artes son artes de genio” se convierte entonces en el axioma trascendental de toda estética” El ascenso de la noción de genio a categoría fundamental de la estética da lugar, ahora sí, a una filosofía del arte.

Esta filosofía del arte es la concepción vivencial del arte. Arte vivencial significa que la obra es expresión de una vivencia y sólo “comprensible” desde una vivencia similar a aquella que produce la obra. Hay una ambigüedad en el concepto de arte vivencial. Concepción vivencial del arte puede ser dos cosas. Puede ser, por una parte una teoría acerca de la naturaleza del arte “[el arte] procede de la vivencia y es su expresión”³⁸. Pero, por otra parte, la concepción vivencial del arte es una manera peculiar, histórica, de producir arte. Esta concepción del arte hace su aparición con Goethe y su nota definitoria es que la producción de arte está orientada al disfrute estético.

El fenómeno del arte vivencial que Gadamer analiza contiene los dos rasgos. Se trata de un modo de producción de obras desarrollada en el siglo XIX que se presenta como una exhibición en su sentido más puro, de la naturaleza esencial del arte. Para la percepción que la concepción del arte vivencial tiene de sí misma, es como si ella misma despojara al arte de sus ataduras y éste se exhibiera por primera vez, con ella, en su pureza, eliminando cualquier posible distorsión. Arte sería, a fin de cuentas, siempre lo mismo. Incluso cuando se tratara de obras realizadas por encargo, el hecho de que las llamemos arte depende de que hayan sido producidas a través de una vivencia inspirada y la prueba de ello es que puedan disfrutarse desde una vivencia semejante. Donde esto no es posible, de acuerdo a la concepción del arte vivencial, no hay arte. Es evidente que si bien esta concepción va contra Kant se

³⁷ Véase VyM, pp. 90-95; WuM, pp. 61-66

³⁸ VyM, p. 108; WuM, p. 76

mueve dentro del espacio abierto por Kant, ya que la vivencia estética, ya sea creativa o receptiva, no admite mediaciones. Veamos cómo se despliega este punto en la oposición entre el símbolo y la alegoría.

A partir de la concepción vivencial del arte, la relación entre símbolo y alegoría³⁹ se desarrolla desde un origen en el que ambos términos eran intercambiables hasta llegar a su completa oposición, que pasa a ser entendida como correlativa a la oposición entre arte y no arte "...la depreciación de la alegoría -dice Gadamer- fue un motivo dominante en el clasicismo alemán, consecuencia verdaderamente necesaria del deseo de liberar al arte de las cadenas del racionalismo, y de destacar el concepto de genio. La alegoría no es, con toda seguridad, cosa exclusiva del genio. Reposa sobre tradiciones muy firmes; y posee siempre un significado reconocible que no se opone en absoluto a la comprensión racional por conceptos..."⁴⁰

Gadamer culmina su examen de esta concepción con dos interrogantes. Por un lado se pregunta si el comportamiento estético es en realidad una actitud adecuada para la obra de arte. Y finalmente se pregunta si es verdad que el arte vivencial nos da un concepto que puede aplicarse a todos los tiempos históricos.

Para responder a la primera cuestión debemos esperar todavía, pero en relación a la segunda la respuesta es claramente negativa. La respuesta de Gadamer a este punto nos da la oportunidad de examinar el funcionamiento de un prejuicio en el sentido obstaculizante. La oposición entre el símbolo y la alegoría, entendida como la oposición entre la libertad simbolizadora y la convención tradicional, de

³⁹ Según Gadamer uno de los momentos decisivos de esta transformación se encuentra también en Kant en el § 59 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, con el concepto de representación simbólica, véase *Verdad y método*, p. 113. Véase un análisis de este párrafo de Kant y de sus escritos sobre el lenguaje en Leserre, Daniel "La reflexión trascendental del lenguaje en la facultad de juzgar reflexionante"

⁴⁰ Gadamer VyM, p. 118; WuM, p. 85.

acuerdo a Gadamer, depende de la estética del genio o de la concepción vivencial del arte:

La firmeza de la oposición conceptual entre el símbolo, que se ha desarrollado “orgánicamente” y la fría y racional alegoría, pierde su vinculatividad en cuanto se reconocer su vinculación con la estética del genio y de la vivencia.⁴¹

Es decir, si miramos la cuestión teniendo la concepción vivencial del arte como buena, no podemos evitar oponer símbolo y alegoría. Y, recordemos, la concepción vivencial se presenta como un descubrimiento acerca de la esencia del arte. En consecuencia, mientras la concepción vivencial del arte es nuestra concepción de la naturaleza del arte, no hay escapatoria. Pero Gadamer señala que ya hay algunos indicios acerca de que la concepción vivencial del arte no es nuestra concepción del arte. Apoyándose en investigaciones históricas Gadamer señala que ha aparecido algo que podríamos llamar la idea de “el arte antes del arte vivencial”.⁴² Lo que estas investigaciones muestran es que el arte occidental ha estado, desde la antigüedad al barroco, dominado por patrones diferentes al de lo vivido. Ni producción *desde* la vivencia estética ni *para* la vivencia estética. Esto, de alguna manera, señala que ya estamos afuera de la era o época del arte vivencial, en la medida en que no es nuestro elemento, imperceptible por omnipresente, sino que podemos formarnos un concepto del mismo como un caso entre otros.

Lo que indican las investigaciones históricas es que, contra lo que cree la conciencia formada por la concepción del arte vivencial:

⁴¹ VyM, p. 119; WuM, p. 86.

⁴² Ver VyM, p. 108 y 119; WuM, p. 76-77 y 86. Esta idea es semejante a la idea del “arte antes de la era del arte” de Hans Belting que influyó en Arthur Danto; ver su *Después del fin del arte*, cap. 1.

...las grandes épocas en la historia del arte fueron aquéllas en que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética, y sin nada que se parezca a nuestro concepto del "arte", de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos, y que nadie disfrutaba de manera puramente estética. ¿Puede en realidad aplicarse a estos tiempos el concepto de vivencia estética sin hacer con ello violencia a su verdadero ser?⁴³

La concepción del arte dominada por la noción de genio concluye en lo que Gadamer denomina "conciencia estética". La conciencia estética da por resultado la "distinción estética": el proceso de abstracción que separa en la obra todo lo que no es estético. La vivencia estética aparece caracterizada como la contemplación de la obra desligándola de sus lazos con la realidad y con el sujeto que la contempla. Lo estético adquiere la temporalidad del instante, del momento. La distinción estética extrema sus consecuencias en el esteticismo.⁴⁴

La distinción estética adquiere, además, existencia institucional en las colecciones de arte y en los museos. En efecto, en el museo la abstracción de las funciones y nexos de la obra con su entorno histórico, que la distinción estética debía realizar como un acto de conciencia, gana existencia de un modo muy concreto y práctico, como separación efectiva de ese entorno. Por ello no es de extrañar que la concepción vivencial del arte resulte un prejuicio tan difícil de superar, puesto que, en un mundo artístico creado por dicha concepción, todo, o casi todo, habla a favor y nada en contra de la misma. Sólo la arquitectura, en la medida en que debe contemplarse en su entorno y en que no puede

⁴³ VyM, p.120; WuM, p. 87. Gadamer aborda el problema de la unidad del arte (es decir, la unidad entre el arte tradicional y el arte moderno del siglo XX) en *La actualidad de lo bello*.

⁴⁴ Sobre el esteticismo, puede consultarse Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, esp. pp.- 70-81.

separarse de sus funciones pragmáticas, podría decirse, es por esto el hecho maldito de la estética vivencial.

II. Más allá de la conciencia estética.

1. Más allá de la distinción estética

Para lograr una concepción adecuada de nuestro encuentro con el arte, lo que en opinión de Gadamer implica llegar a una concepción del mismo que recupere su función cognitiva, se debe superar la subjetivización de la estética, iniciada por Kant y desarrollada completamente en la “conciencia estética”.

Gadamer encuentra varios síntomas que indican la desintegración de la ‘conciencia estética’. Uno de ellos es que la conciencia estética se desarrolló como una sola pieza pensando la pareja de conceptos ilusorio-real como paralela de los conceptos arte-naturaleza. Detrás de esta contraposición encontramos la concepción nominalista de la realidad, de cuño kantiano. Sin embargo, una mirada más considerada de la experiencia estética, como la fenomenológica, muestra que en la experiencia de lo estético no tiene lugar la experiencia de la decepción, marca característica de todo lo que experimentamos como ilusorio. De acuerdo a Gadamer, estas investigaciones, que continúan la concepción heideggeriana de la verdad como “descubrimiento”, llevan a una revisión del prejuicio nominalista kantiano: *hay más cosas que se experimentan como reales que las que la ciencia está dispuesta a reconocer*.⁴⁵

(...) imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no se piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia [a un

⁴⁵ Ver un desarrollo de estas ideas en ¿Qué es la verdad?

ser auténtico] y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta. Tal es la razón de que por su esencia misma la experiencia estética no se pueda sentir decepcionada por una experiencia más auténtica de la realidad.⁴⁶

Por otra parte, la noción de genio ha sido puesta en crisis a través de la crítica inmanente de la creación artística, la que ha conducido al ocaso de la noción de genio. La perspectiva del genio no es ya moneda corriente entre los artistas, sino que más bien corresponde a la conciencia del público común. El público corriente ve milagro dónde el autor ve cosas por hacer, imperfecciones. En consecuencia, la noción de genio se revela como una proyección de la imposibilidad de comprender que alguien “haya podido hacer esto”: “Este viejo concepto [el de genio] parece convincente, no al espíritu creador, sino al espíritu que juzga”

Para llevar adelante una crítica inmanente de la “conciencia estética”, Gadamer discute la visión de Richard Hamann (*Aesthetik*, 1921), quien a su juicio planteó de manera más consecuente la concepción estetizante de la conciencia estética. Hamann intentó basar la construcción de una estética filosófica en el concepto de percepción autosignificativa:

El concepto estético fundamental del que parte Hamann es el de “significatividad propia de la percepción” (...) Igual que para Kant, también para Hamann debe quedar en suspenso el patrón, tan esencial para el conocimiento, del concepto o del significado. Lingüísticamente hablando, “significatividad” es una formación secundaria de “significado”, que desplaza significativamente la referencia a un significado hacia lo incierto. Lo que es significativo es algo que posee un significado desconocido (o no dicho). Pero “significatividad propia” es un concepto

⁴⁶ VyM, p. 123-124; WuM, p. 89.

que va aún más lejos. Lo que es significativo por sí mismo – autosignificativo- en vez de heterosignificativo pretende cortar toda referencia con aquello que pretendiera determinar su significación.⁴⁷

Frente a Hamann, Gadamer concede que una de las características distintivas del ver estético, de la percepción estética, consiste en ser una visión demorada. Pero señala que no por ello la visión estética deja de establecer referencias. La percepción no es simple reflejo de estímulos, sino que todo percibir tiene la forma de un “ver como”:

Toda acepción como... articula lo que hay abstrayendo de... y atendiendo a...; y todo esto puede a su vez estar en el centro de una observación o bien ser meramente “co-percibido”, quedando al margen o por detrás. No cabe duda de que el ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además y guiado por sus propias anticipaciones, el ver “pone” lo que no está ahí.⁴⁸

Para la idea de percepción con significatividad propia esto implica que, en tanto ella es percepción, no puede dejar de tomar nota de lo que percibe. En consecuencia, la percepción siempre acoge significación.

Ahora bien, la crisis de la teoría del genio a la que aludimos plantea un problema particularmente agudo. La desaparición de la teoría del genio tiene una consecuencia hermenéutica fundamental, la comprensión ya no debe

⁴⁷ VyM, p. 130; WuM, p. 95.

⁴⁸ VyM, p. 131; WuM, p. 96

comprenderse como reproducción de la génesis. Como lo señala Gadamer:

Ella (la doctrina de la imaginación productiva del genio) enseña una conformidad última y absoluta entre el crear y el disfrutar, complementándose así la apoteosis del artista que, en cuanto creador prometéico, es como un *alter deus*, con la apoteosis de la conciencia estética, que sale por doquier al encuentro de la genialidad artística con la soberanía congenial del disfrute estético y del juicio estético.⁴⁹

Sin la doctrina de la creación genial, y por ello sin el criterio hermenéutico de la intención autoral, ¿cómo evitar ver en cada recepción una nueva creación?

Paul Valéry extrajo una consecuencia radical de esta concepción. Señaló Valéry “Mes vers ont le sens qu’ on leur prête” (Mis versos tienen el sentido que se les otorga). Cada recepción es, entonces, una nueva producción de la obra.

Es importante clarificar el problema que se plantea aquí. No se trata del problema de la multiplicidad de las interpretaciones, sino de un problema previo, el de la misma posibilidad de la interpretación. La consecuencia de entender que cada recepción de una obra debe ser comprendida como una nueva creación es que ninguna interpretación ha tenido lugar.

Como señala Weinsheimer:

Parece que, si concebimos la obra de arte como esencialmente incompleta (Valéry), o como esencialmente vacía y la experiencia de la misma como autocontenida (Lukàcs) llegamos al mismo resultado que lograríamos si la entendiéramos como acabada, completa e idéntica a sí misma, a saber: discontinuidad y desintegración. O tenemos una

⁴⁹ Gadamer “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética” en *Estética y hermenéutica*, p. 67.

experiencia y luego otra, o una obra de arte monádica y luego otra –sin nada en el medio.⁵⁰

La respuesta de Gadamer transitará dos caminos. Por una parte, en las consecuencias negativas de la conciencia estética, la discontinuidad y la disgregación que acarrea, Gadamer ve prefigurado un aspecto positivo, que tiene que ver con el modo en que la obra se dirige a nosotros. Sólo que esta discontinuidad no es algo que se pueda dejar estar:

Al reconocer que el estado estético de la existencia es en sí mismo insostenible, se reconoce también que el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea, la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana.⁵¹

La discontinuidad de la obra de arte (de la obra en relación a otras obras y en relación a la vida cotidiana) es real. La discontinuidad es, entonces, un aspecto del arte, pero una obra de arte no es únicamente discontinuidad, sino que es interpretación, lo que quiere decir continuidad recobrada, esto significa, como veremos, que la obra de arte es la misma en sus diferentes interpretaciones.

Pero el punto central es que, si la obra de arte es discontinua y opaca, esta discontinuidad hace juego con la opacidad y la discontinuidad del intérprete. Si la obra de arte gana su continuidad a través de los intérpretes, en un sentido que analizaremos, los intérpretes tienen en la obra de arte, justamente porque es discontinua, y de una discontinuidad atrayente, llamativa, una oportunidad para ganar su propia continuidad, es decir una oportunidad para realizar en algún punto su autocomprensión:

⁵⁰ Weinsheimer *A Reading of Truth and Method*, p. 101

⁵¹ VyM, p. 137; WuM, p. 101.

También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es sólo un universo extraño, en el que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro ser la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia.⁵²

Nótese que desde la perspectiva que propone Gadamer, la de pensar a la comprensión del arte como una forma de autocomprensión, la existencia de múltiples interpretaciones adquiere un sentido particular, no se trata de que haya múltiples interpretaciones debido a la arbitrariedad del intérprete, o debido a la desaparición de un criterio de adecuación de las interpretaciones, como lo era la *mens auctoris* en su versión de la teoría del genio. Por el contrario, la multiplicidad de las interpretaciones es un efecto de nuestra historicidad. Historicidad quiere decir que no hay un yo cartesiano autoidéntico a sí mismo que pudiera proveer un criterio de corrección de la interpretación. Historicidad quiere decir que no nos es posible lograr una autocomprensión completa, acabada. Al contrario hemos de obtener nuestra autocomprensión a través de las discontinuidades y los contrastes que se nos ofrecen, sin poder llegar nunca a controlarlos. Como no hay un acabamiento de la comprensión hacia el que la autocomprensión debiera dirigirse como hacia una meta fija, la comprensión de la obra de arte, ligada como está a nuestra autocomprensión, carece igualmente de una meta. La historicidad de la comprensión del arte indica indirectamente que así como está en nuestro ser humanos

⁵² VyM, p. 138; WuM, p. 102.

que no podamos comprendernos acabadamente, que nuestra comprensión no puede eliminar todo lo opaco, también está en nuestro ser humanos que existamos a través de comprensiones que logran cierto acabamiento, cierta integración de la diferencia y la discontinuidad.

2. El problema hermenéutico del arte.

Las observaciones anteriores nos dan un marco para comprender en qué consiste el valor cognitivo de la obra de arte. Pero sin dudas quedan muchas cuestiones abiertas y aún sin despejar. Proporcionar un análisis detallado de la concepción de la obra de arte de Gadamer exigiría más de lo que nos proponemos en nuestro trabajo. Gadamer desarrolla su concepción de la ontología de la obra de arte en conexión con la noción de juego y primero para el caso de las artes reproductivas (principalmente el teatro) y luego extendiendo su conclusión, que parece modelada *ad hoc* para los casos que la inspiran (el teatro como dijimos y también la música) a los casos que parecen más resistentes a soportar una comparación con las artes reproductivas (la escultura, la pintura, la literatura). Por razones de espacio nos limitaremos a presentar las conclusiones generales sin considerar las dificultades que presenta la extensión de la misma a los casos particulares.

La necesidad de una ontología de la obra de arte apareció prefigurada cuando discutimos, en la sección anterior, la concepción de Paul Valéry de acuerdo a la cual cada nueva recepción constituye una nueva creación de la obra. La dificultad de esta concepción, dijimos, es que no deja espacio para la interpretación. La interpretación está ligada a la pretensión de dar el significado correcto. Por el contrario, una creación *ex nihilo* no tiene esta pretensión. En consecuencia, la concepción creativista de la recepción de Valéry parece no reconocer restricción alguna. Cabría aquí oponer que nuestra experiencia frente al arte no es una de completa libertad. Hay un sentido de la obra que comprendemos e interpretamos. Pero, se objetará, también señalamos que la comprensión e interpretación de una obra de arte estaba

vinculada con la autocomprensión del intérprete, y que la historicidad del intérprete trae aparejada que la interpretación ocurra siempre de una manera diferente. ¿Se puede conciliar esto con la pretensión de haber aportado el significado correcto, el significado de la obra? ¿Puede ser la interpretación correcta distinta cada vez? Este es el problema al que la ontología de la obra de arte debe dar respuesta.

3. La ontología de la obra de arte.

Gadamer comienza a enfrentar este problema proponiendo una elucidación novedosa de la noción de juego. El concepto de juego es un concepto central en la tradición estética. Ya hemos visto el papel que desempeñó este concepto en la estética de Kant. También en la tradición postkantiana el concepto de juego desempeña un papel central. Se piensa con este concepto la discontinuidad de la experiencia estética en relación a las exigencias de la vida ordinaria. En la vida ordinaria no podemos menos que atender a las exigencias de la situación, inevitablemente debemos pensar que hacemos algo para esto o para aquello. En cambio, en el juego nos desentendemos de las preocupaciones vitales, suspendemos las referencias finales que caracterizan a la vida diaria porque el juego es autocontenido, es como un mundo aparte. Se diría que realizamos las actividades del juego por sí mismas y nada más. En la opinión de Gadamer esta comprensión del concepto de juego esta teñida de una manera subjetivista. De acuerdo a Gadamer, la esencia del juego no puede comprenderse como un comportamiento subjetivo, es decir el juego no puede comprenderse a partir de la conciencia de los jugadores. Tal vez resulte conveniente que el lector tenga presente una pregunta que Gadamer no formula en esta sección sino mucho más adelante en la obra y es la de si el ser del lenguaje puede comprenderse desde la conciencia de los hablantes. Es decir, antes de poder hablar, ¿no debemos haber sido hablados, es decir enseñados, introducidos en una comunidad de habla?

La elucidación de la esencia del juego es un paso previo en la elucidación de la esencia de la obra de arte. El paso

del juego al arte, y en especial a las obras reproductivas está favorecido en la lengua alemana por la asociación de *das Spiel* (juego) con el teatro. *Das Spiel* es una obra y una obra es interpretada (jugada) “*es wird gespielt*”⁵³

Sea como sea, la perspectiva subjetivista tiene cierta plausibilidad inicial. Está, para comenzar, el hecho evidente de que jugamos si queremos, cuando queremos y de que jugamos a lo que queremos. ¿Desde dónde podría comprenderse mejor el concepto de juego que desde la perspectiva del jugador?

Contra esta evidencia Gadamer afirma:

El sujeto no son los jugadores sino que, a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación.⁵⁴

La afirmación sería sugerente pero inevitablemente oscura si fuera todo lo que se nos ofrece. Afortunadamente Gadamer se hace eco de la plausibilidad de la interpretación subjetivista de la esencia del juego e intenta integrarla en su ontología del juego. La experiencia subjetiva de descarga y despreocupación propia del juego es explicada por la primacía del juego frente a los jugadores:

La estructura ordenada del juego le permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa que es el que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. Esto se hace también patente en el espontáneo impulso a la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a este (por ejemplo el estribillo).⁵⁵

⁵³ Ver la nota de los traductores al español en VyM p. 143. La asociación sí se registra en inglés donde *play* es juego y *to play* jugar, pero *play* es también la obra y el verbo *to play* se usa para la actuación o la representación de la obra por los actores.

⁵⁴ VyM, p. 145; WuM, p. 108.

⁵⁵ VyM, p. 148; WuM, p. 110.

Ahora bien, avanzamos un poco en la interpretación ontológica del juego si nos preguntamos en qué consiste esta ordenación propia del juego de la que la subjetividad del jugador se beneficia sin constituirla. Aquí la respuesta de Gadamer:

Las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia de un juego.⁵⁶

El espacio de juego no es un espacio de libertad ilimitada, sino un espacio de libertad reglada. La libertad lúdica ha sido posibilitada por la delimitación de un espacio de juego, que ha contrapuesto al juego al reino de los fines que se encadenan, pero que ha sido realizada desde dentro del espacio de juego, a través de reglas. El sujeto tiene la libertad de jugar o no jugar ajedrez, pero estas decisiones de la subjetividad nada tienen que decir acerca de lo que hace de alguien un jugador de ajedrez. La libertad del jugador es, en este caso, la de representar un rol, el rol de jugador de ajedrez. El rol le da al jugador tareas y la posibilidad de cumplirlas y de cumplirlas de diferentes maneras. Ahora bien, de acuerdo a Gadamer, ésta es la primacía del juego sobre los jugadores. El juego no se construye por un acto soberano de la conciencia de los jugadores, sino que se estos se inscriben en el decurso temporal del juego, lo representan. Es decir que al cumplir los roles del juego y las tareas que estos asignan, los jugadores hacen que *el mismo juego* esté presente una y otra vez aunque siempre de maneras diferentes. Es el mismo juego jugado en diferentes ocasiones.

De acuerdo a Gadamer esto se aplica al arte. El arte es representación en este sentido. Pero lo que diferencia al juego artístico de otros juegos es que el juego del arte

⁵⁶ VyM, p. 150; WuM, p. 112.

incluye en sí mismo la representación para un espectador. Evidentemente para el espectador vale lo mismo que señalamos para el jugador. El ser del espectador no es una posesión de la subjetividad sino que, lo mismo que el rol del jugador está definido por la misma obra de arte:

De este análisis de lo trágico [realizado por Aristóteles] no sólo extraemos la conclusión de que se trata de un concepto estético fundamental en cuanto que la distancia del ser espectador pertenece a la esencia de lo trágico; más importante todavía nos parece que, la distancia del ser espectador, que determina el modo de ser de lo estético, no encierra en sí, por ejemplo, la distinción estética que habíamos reconocido como rasgo esencial de la “conciencia estética”. El espectador no se comporta con la distancia con que la conciencia estética disfruta del arte de la representación, sino al modo de la comunión del asistír.⁵⁷

Entendemos que esta consideración sobre el ser del espectador se enlaza con otra consideración fundamental de Gadamer acerca de lo que el llama la “transformación en una construcción” del juego en el arte. El juego del arte se transforma en una construcción porque gana una idealidad de sentido que puede ser identificada una y otra vez. La aparición en el arte de una idealidad de sentido no implica un compromiso con una entidad platónica que fuera el sentido ideal de la obra, a un costado de sus diferentes representaciones. Uno podría preguntarse con un espíritu humeano ¿Decimos que la obra se repite porque sabemos (independientemente) que es la misma, o bien llegamos al conocimiento de que es la misma porque decimos que se repite?⁵⁸

⁵⁷ VyM, p. 179; WuM, p. 137.

⁵⁸ Lo humeano del caso sería en analogía a ¿decimos que hay sucesión regular porque sabemos que hay conexión causal entre los fenómenos, o bien decimos que hay conexión causal necesaria porque hay sucesión regular entre los fenómenos?

La concepción gadameriana de la obra nos deja poco espacio para tomar una alternativa u otra, porque el espectador, que es el que juzga de la identidad de la obra, ha sido, como vimos definido por la obra misma.

Se puede pensar que algo similar ocurre en el caso del lenguaje, donde los sujetos que han de juzgar de la identidad de sentido de las expresiones no son individuos sino que son particulares, en el sentido hegeliano, es decir hablantes. Y ser un hablante implica pasar por un proceso de adquisición de la lengua, ser admitido como tal. De modo que a la clásica cuestión por la identidad de los significados, ¿decimos que las expresiones tienen el mismo significado porque sabemos que corresponden a algo o bien nos formamos la idea de que las expresiones corresponden a algo sobre la base de que decimos en muchos casos que tienen igual significado? La respuesta que habilita esta elucidación gadameriana de la noción de juego y de la obra de arte es cuestionar la ingenuidad con la que ‘decimos’ aparece como una acción nuestra; para estar en posición de *hacer* una cosa como *decir* algo semejante es mucho lo que tiene ya que habernos *pasado*.

Creo que la misma idea se puede apreciar en esta cita:

Por eso lo que transforma al juego en una exhibición no es propiamente la falta de un tabique. Al contrario, la apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego. El espectador sólo realiza lo que el juego es como tal.⁵⁹

El significado de estas observaciones, y el motivo de nuestras preguntas, es poner de manifiesto que la elucidación gadameriana de la noción de juego elude las dificultades que se presentan cuando intentamos pensar la esencia del juego a partir de la oposición entre sujeto y objeto. Ni el jugador-espectador es un sujeto que lo sea por sí mismo ni

⁵⁹ VyM, p. 153; WuM, p. 114-115.

el juego es un objeto que se contraponga a un sujeto. Atendamos a otra observación de Gadamer:

El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente.⁶⁰

En consecuencia la “representación para alguien” es un elemento indispensable para que el propio juego obtenga su idealidad. Es decir, el espectador es indispensable porque es necesario para que se concrete la idealidad del juego. Con la aparición del espectador el juego del arte puede ser reidentificado.

...en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores.⁶¹

Pero esto no habilita para decir que la idealidad del juego depende del espectador o de las identificaciones del espectador, porque “la aparición del espectador” no es el súbito agregado de un elemento ajeno al propio juego, sino que es una posición que viene definida por el propio juego. Éste es el sentido, en nuestra opinión, de la siguiente observación:

Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más de lo que él sabe de sí mismo.⁶²

⁶⁰ VyM, p. 160; WuM, p. 121.

⁶¹ VyM, p. 153-154; WuM, p. 115.

⁶² VyM p. 161; WuM, p. 121-122. Lo mismo vale para el espectador de una fiesta o un ritual “Es a la inversa el ser del espectador el que está determinado por su “asistencia” p. 169; WuM, p. 129.

La ontología de la obra es, pues, de carácter dialéctico. El juego del arte es construcción en ambos sentidos de la palabra, como resultado y como proceso. El juego es una construcción de sentido, lo que quiere decir que, a pesar de la dependencia en relación a su representación, es un todo significativo, que puede ser representado repetidamente y comprendido como el mismo. Pero a la vez, el modo de ser de esta construcción no es el de la subsistencia independiente, sino que el juego sólo es realmente cuando se lo representa en cada caso. Pensemos en una obra de teatro, esta existe sólo en su representación y su representación tiene lugar en cada caso como una diferente interpretación que acentúa unos aspectos en vez de otros. De acuerdo a Gadamer esto significa que la obra de arte no tiene identidad sino unidad histórica, la unidad histórica es una unidad en las diferencias.

En conclusión, frente a la distinción estética propia de la conciencia estética Gadamer desarrolla el concepto de “no distinción estética”. Este concepto consta de dos aspectos:

- (i) Lo que la obra representa no se distingue de la obra misma. Al asistir a la obra no hay conciencia de una realidad diferente a lo representado. Cuando esta diferencia se presenta, la mediación de la obra ha fracasado.
- (ii) obra y representación no se distinguen.

4. Obra de arte y conocimiento.

La comprensión de la obra de arte nos da, además, una pauta interesante para caracterizar la diferencia de objetivos de conocimiento entre las disciplinas hermenéuticas y las disciplinas ligadas a la metodología de la ciencia natural. Lo primero que debemos destacar en este sentido es que el valor cognitivo de la obra de arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto, el objeto artístico. Ya adelantamos esto cuando señalamos que la obra posee unidad histórica más que identidad. Gadamer señala esto haciendo referencia a la “verdad superior” que encontramos en el trato con el arte. Superior

significa aquí superior a la identificación de hechos. Entonces, la obra de arte:

...ha quedado muy por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima de si lo que ocurre en ella es o no real- porque desde ella está hablando una verdad superior.⁶³

Una “obra de arte verdadera” nos permite *reconocer* algo. Ya hemos señalado que la obra de arte se presenta como discontinua con nuestra existencia, discontinua de nuestras actitudes y predisposiciones generales. De manera que recibir el mensaje de una obra de arte siempre implica un esfuerzo de algún tipo, y es a través de esta diferencia que la obra de arte nos permite profundizar nuestro conocimiento de algo, y nuestro conocimiento de nosotros mismos. De acuerdo a Gadamer hay un motivo filosófico, es decir necesario, en el sentido de estar “por encima de nuestro querer y hacer”, por el cual la representación artística implica un conocimiento más profundo. Veamos este punto:

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en que medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.⁶⁴

El hecho de que la obra de arte exista esencialmente a través de la representación favorece especialmente que el modo de conocimiento de la misma sea el reconocimiento. Pero el reconocimiento que tiene lugar en la obra de arte no es mera reidentificación. No es que volvemos a encontrarnos con lo que ya sabíamos exactamente como lo sabíamos. En opinión de Gadamer nada de eso es posible ya que el reconocimiento artístico es conocimiento de la esencia. Conviene

⁶³ VyM p. 156; WuM, p. 117.

⁶⁴ VyM, p. 158; WuM, p. 119.

detenernos en este punto ya que en la sección anterior vimos como la idealidad de la obra de arte se deslinda de un compromiso platonista. ¿Cae ahora Gadamer en el platonismo? ¿Hay esencias a cuyo conocimiento accedemos en la obra de arte?

La respuesta es negativa, ya que lo que Gadamer tiene en mente al señalar que la representación es conocimiento de la esencia es que al reconocer algo en una representación éste aparece despojado de azar y contingencia. La representación pretende retener sólo lo importante y dejar de lado lo accidental. La función cognitiva de la representación no dejó de percibirse mientras la teoría del arte estuvo dominada por la teoría de la *mimesis*. El sentido cognitivo de la mimesis es la labor abstractiva que se desarrolla en el reconocimiento:

Como representación, la imitación posee una función cognitiva muy destacada. Tal es la razón por la que el concepto de imitación pudo bastar a la teoría del arte mientras no se discutió el significado cognitivo de este. Y esto sólo se mantuvo mientras se identificó el conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia, pues el arte sirve a este tipo de conocimiento de manera harto convincente. En cambio para el nominalismo de la ciencia moderna y su concepto de la realidad, del que Kant extrajo sus consecuencias agnósticas para la estética, el concepto de la mimesis ha perdido su vincularidad estética.⁶⁵

Gadamer identifica, además, en este párrafo al prejuicio que funda la disyunción exclusiva entre arte y conocimiento. Este prejuicio es la concepción nominalista, de acuerdo a la cual todo conocimiento es de hechos, y de hechos individuales. Por ello, realizado el trabajo de aclaración necesario, al elucidar la ontología de la obra de arte a

⁶⁵ VyM, p. 160; WuM, p. 120-121.

través de la noción de representación, se recupera su función cognitiva. Si antes mostramos que la obra es inmanente a la representación, ahora deberíamos decir que también la esencia es inmanente a la representación. Esto se corresponde con nuestra tesis, si la comprensión implica elementos universales, y estos sólo pueden existir en la representación, lo que se sigue es que en el orden de la comprensión hay algo que sólo puede ser mostrado. De ahí que las nociones claves que buscan elucidar la forma del pasivo intencional “lo que es comprendido”, como la obra o la esencia, tengan una ontología dialéctica, pudiendo existir sólo a través de diferentes mediaciones.

5. La comprensión del arte como aplicación.

El arte es entonces un fenómeno hermenéutico de primer orden, cosa que ya aparecía prefigurada cuando señalábamos que la percepción, incluida la percepción artística, siempre acoge significación. Pero vale la pena volver, porque la cuestión no deja de tener su dificultad, sobre qué es lo que se comprende, y aun más, saber cómo se articula la unidad de la obra con sus diferentes interpretaciones.

En relación al primer punto, Gadamer es claro al afirmar que en el arte el juego gana su idealidad, “... de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo”⁶⁶. Pero la idealidad de sentido de las “... obras creadas por hombres para hombres, eso que llamamos arte”⁶⁷ no es una idealidad objetiva necesitada de una comprensión literal como lo sería la comprensión de un teorema matemático, sino un sentido dado a la comunicación, algo dicho por un hombre a otros hombres, acaso a su público original, a su público histórico. En la intención comunicativa se basa la posibilidad que tiene la obra de afectarnos. Por ello Gadamer considera emblemático que Aristóteles incluya el

⁶⁶ VyM p. 154; WuM, p. 116.

⁶⁷ “Estética y hermenéutica”, p. 57

efecto sobre el espectador como uno de los momentos esenciales para la definición de la tragedia. Gadamer sigue en esto a Aristóteles al concebir la comprensión de la obra como autocomprensión: uno llega a ser otro, o a ser más auténticamente uno mismo, a través de la experiencia estética.⁶⁸

En la obra de arte hay algo dicho, un decir que se revela como decirnos cuando la obra nos afecta de un modo íntimo, cuando nos transforma.⁶⁹ El decirnos, el dirigirse a nosotros de modo que parezca que se dirige *sólo* a nosotros de un modo especial, es, podríamos decir, la actualidad de la obra de arte. La obra es actual porque se dirige, o al menos así parece, a mí y a mi presente:

La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el “ese eres tú” que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: Has de cambiar tu vida.⁷⁰

Pero, podemos recelar, esta afección por la obra no se produce siempre, y sin embargo Gadamer habla de la intemporalidad de la obra de arte, de su simultaneidad con todo presente. La afección por una obra, quizá sea más comprensible para las obras contemporáneas ya que toda una serie de factores históricos justifican la actualidad de su decir y nuestra afección. Pero ¿Qué ocurre con las obras de otros momentos históricos,

⁶⁸ Una interpretación diferente de la relación entre comprensión del arte y orientación de la acción puede verse en Bürger *Teoría de la vanguardia* “A causa del *status* del arte, separado de la praxis vital, esta experiencia (la del arte) no tiene continuidad, no puede ser integrada en la praxis cotidiana. La carencia de continuidad no es idéntica a la carencia de función (como sugerí equivocadamente en una formulación primitiva) sino que señala una función específica del arte en la sociedad burguesa, la neutralización de la crítica” p. 48

⁶⁹ Diane Michelfelder señala este “decir” a nivel personal como la principal diferencia de la concepción estética de Gadamer frente a la de Heidegger. Para este último lo que realiza el decir de la obra de arte es más bien el llamado a la vocación o destino histórico de un pueblo. Véase su “Gadamer on Heidegger on art”

⁷⁰ “Estética y hermenéutica” p. 62.

cuyas referencias a su mundo son oscuras para nosotros, o con las obras de otras culturas, cuyos nexos desconocemos?

El hermeneuta señalaría aquí dos cosas. En primer lugar que la afección por la obra, no es del orden de los datos, sino que son una parte de la *tarea* de la comprensión:

Lo que dice puede ser difícil de entender cuando se trata de una lengua extraña o antigua: más difícil aún es dejarse decir algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más. Ambas cosas son tareas de la hermenéutica.⁷¹

La intemporalidad de la obra depende, entonces, de este esfuerzo por comprender lo dicho. La intemporalidad de las obras está constituida, al menos en parte, desde este esfuerzo. Con esto se abre una cuestión que nos parece esencial. Es decir, nuestra pertenencia a una cultura nos dota de un horizonte que hace que algunas obras nos sean más próximas que otras. Nuestra pertenencia a una cultura o a una tradición nos dota de unas anticipaciones de sentido que determinan la proximidad o lejanía relativa de las obras, su posibilidad de afectarnos.

Retomando: frente al momento de la no-afección, el momento en el que la obra “no nos dice nada” el hermeneuta nos sugería que debemos elaborar lo dicho hasta lograr nuestra posible afección.⁷² Siendo esta la meta de la comprensión del arte, resulta claro que la comprensión lingüística o histórica son momentos subordinados, pero no por ello menos necesarios. El caso de una obra en una lengua extranjera o perteneciente a una situación cultural e histórica diferente a la nuestra ilustra bien esta situación. Es claro

⁷¹ “Estética y hermenéutica” p. 60.

⁷² Cómo se realiza esta elaboración resulta más claro a partir de la dialéctica de la pregunta y la respuesta y de la noción de anticipación de la perfección, desarrolladas en la segunda parte de *Verdad y método*.

aquí que la elaboración de lo dicho no puede tener lugar sin superar los obstáculos lingüísticos o históricos. Comprender el lenguaje en primer lugar. Pero también forma parte de lo dicho, del sentido de la obra, ser dicho desde una perspectiva diferente a la mía, ser un dicho de otro. Mantener esta alteridad, no anularla, es parte del laborioso trabajo de la comprensión y esencial para la posibilidad de poder comprender lo dicho por la obra y al mismo tiempo realizar un movimiento de autocomprensión que se manifiesta en la reorientación en el mundo que se sigue de ésta.

Considerando lo expuesto hasta aquí resulta claro porque Gadamer propone a la cuestión de la verdad en el arte como un prelude para una elucidación de la cuestión de la verdad en las ciencias del espíritu (humanidades) emancipada de la concepción de la verdad modelada por la ciencia moderna: en ambos casos está en cuestión la mediación de lo diferente con lo propio, sin la cual ni uno ni otro llegarían a ser comprendidos.

Bibliografía.

- BAUMAN, Zygmunt *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002
- BÜRGER Peter *Teoría de la vanguardia* Barcelona, Península, 1987
- FERNÁNDEZ de MALIANDI, Graciela “La *Crítica del juicio* y la cuenta de las pérdidas. (La crítica de Gadamer a la teoría kantiana del arte)” en José Sazbón (comp.) *Homenaje a Kant*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Serie libros n° 5, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1995, traducido por Ana Agud de Aparicio, y Rafael de Agapito.
- _____ (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik I)*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.

- _____. *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, trad. por: Antonio Gómez Ramos.
- _____. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991
- GRONDIN, Jean (1997) "Gadamer on humanism" en *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer* Hahn Lewis (ed.), Chicago and La Salle, Illinois, Open Court.
- GUYER, Paul "Los principios del juicio reflexivo" *Diánoia* año XLII (1996) nº 42
- KANT, Immanuel *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992, Traducción de Pablo Oyarzún.
- LESERRE, Daniel "La reflexión trascendental del lenguaje en la facultad de juzgar reflexionante" *Dianoia* año XLII, nº 42, UNAM- FCE, México, 1996
- LYOTARD, J.F. *La condición posmoderna*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994
- MCDOWELL, John "Virtue and reason" *Mind, Value and Reality*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press, 1998
- MICHELFELDER Diane "Gadamer on Heidegger on art" en *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer* Hahn Lewis (ed.), Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 1997
- SOBREVILLA, David "La estética de Kant" en *Repensando la tradición occidental, Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*, Lima, ed. Amaru, 1986, pp. 1 a 109.
- VERENE, Donald Philip "Gadamer and Vico on *Sensus communis* and the Tradition of Humane Knowledge" en Hahn Lewis (ed.), Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 1997
- WARNKE, Georgia "Hermeneutics, Ethics and Politics" en Dostal, Robert J. (ed.) *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- WEINSEIMER, Joel *A Reading of 'Truth and Method'*, New York, Seabury Press, 1985.