

GADAMER Y LA CUESTIÓN DE LA VERDAD EN EL ARTE

LUIS FELIPE VÉLEZ FRANCO

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
POSGRADO EN FILOSOFIA
CALI 2012**

GADAMER Y LA CUESTIÓN DE LA VERDAD EN EL ARTE

LUIS FELIPE VÉLEZ FRANCO

Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Filosofía

DIRIGIDO POR PHD: WILLIAM BETANCOURT

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
POSGRADO EN FILOSOFIA
CALI 2012**

Contenido

Introducción	6
I. La cuestión y su origen.	9
1. La idea del método en las ciencias del espíritu.	13
2. Conceptos básicos de la tradición humanista.	14
2.1 Formación.	14
2.2 <i>Sensus communis</i> .	19
2.3 La Capacidad de Juicio.	22
2.4 El Gusto.	25
II. Gadamer y la subjetivación kantiana de la estética.	30
3. La Caracterización de la Crítica del Juicio.	33
3.1. Según la cualidad.	33
3.2. Según la cantidad.	36
3.3. Según la relación a fines.	39
3.4. Según la necesaria satisfacción.	43
3.5. Los juicios estéticos puros.	43
III. Gadamer: Verdad y arte	48
4. El juego como camino	54
4.1. Construcción en Transformación	57
IV. Arte contemporáneo y verdad	68
5. Conocimiento y arte	77
Conclusión	90
Anexos	93
Bibliografía	97

Índice de ilustraciones

1. San Mateo, h 800	48
2. San Mateo, h 830	49
3. Hieronymus Bosch, El juicio final, fragmento	49
4. El cristo lavando los pies a los apóstoles, h. 1000	51
5. Rembrandt, Filósofo meditando	58
6. Vincent Van Gogh, Par de zapatos	59
7. Goya Saturno devorando un hijo.	63
8. La matanza de Quios, Eugène Delacroix	64
9. Alipio Jaramillo, Masacre	65
10. Alejandro Obregón, Masacre del 10 de abril 1948	66
11. Abraham van Beyeren: Bodegón de banquete	70
12. Paul Cézanne Bodegón con cebollas	71
13. Juan Gris Bodegón	71
14. Marcel Duchamp La fuente	72
15. Erwin Wurm <i>Do it yourself</i>	73
16. Jhon Cage, partitura para 4'33''	74
17. Encuestada frente a la obra "La Violencia" de Alejandro Obregón	79
18. Oscar Muñoz, Cortinas de Baño	80
19. Oscar Muñoz, Aliento	81
20. Santiago Lourido, A fuego de selva	83
21. Santiago Lourido, A fuego de selva, vista interior	84
22. Carlos Motta, <i>We who feel differently</i>	85
23. Nelson Vergara, Río abajo, Video-instalación	86
24. Nelson Vergara, río abajo, Video-instalación.	87
25. Fotografía de Miguel González	88

Índice de Anexos

Anexo 1: Esquema del proyecto: La aplicación en el arte	93
Anexo 2: Formato de encuesta presentada al público	94
Anexo 3: Encuestas contestadas por el público	95
Anexo 4: Grabación de las entrevistas realizadas	96

Resumen

La obra de arte dice algo. Es un lenguaje que comunica una idea. Qué es lo que comunica y si su contenido puede ser considerado como verdad o mentira, son dos preguntas distintas. Lo que comunica está estrechamente relacionado con la estructura misma del lenguaje, las reglas que lo hacen posible; en el caso de la obra de arte, las estructuras que lo sustentan y lo convierten en un referente de la sociedad y de la cultura. Este es un aspecto informativo de la obra, que por ser del plano semiótico no será considerado en el presente trabajo pues requiere una investigación más profunda. La segunda pregunta, si su contenido puede ser considerado como verdad o mentira, dependerá primero del concepto mismo que la cultura tenga tanto de esta como de aquella en cada época histórica y segundo de las pretensiones de un método de conocimiento o ciencia que evalúe los datos y la información obtenida para formular un juicio acerca del objeto, en este caso, la obra de arte.

PALABRAS CLAVES: Obra de arte, estética, filosofía del arte, Gadamer, Crítica

Abstract

The artwork says something. It is a language that communicates an idea. Do you communicate and if your content can be considered as true or false, are two different questions. What communication is closely related to the structure of the language, the rules that make it possible, in the case of a work of art, the structures that support it and make it a leader of society and culture. This is an informative aspect of the work, which semiotic plane because it is not considered in this work because it requires further investigation. The second question, if your content can be considered as true or false, depend first on the concept that culture has much of this as one in every historical period and second of the claims of a method to assess science knowledge or data and information obtained to make a judgment about the object, in this case, the work of art.

KEY WORDS: Artwork, aesthetics, arts, Gadamer, Critic

Introducción

El siguiente trabajo partió de la pregunta por un posible concepto de verdad en el arte tomando como base la obra de Hans-Georg Gadamer. En su desarrollo fue encontrando las dificultades propias de dos términos cuya definición no se agota en ninguna época y están en constante transformación: Arte y Verdad. Pretender decir qué son, no es el objetivo de este trabajo, a la disposición está toda la bibliografía al respecto y los estudios de filósofos, historiadores, críticos, novelistas y demás que han dedicado esfuerzos para tratar de comprenderlos. Fue necesario especificar que se iba a entender por tales y desde donde se tomarían. Gadamer, quien a lo largo de su carrera filosófica pensó repetidamente las relaciones entre estética y hermenéutica, logró establecer una visión particular de estas partiendo del pensamiento de Martín Heidegger para quien el concepto griego de *Aletheia*, desocultación, significaba la vía de acceso al ser. Gadamer se suma a esta posición y aplica a la obra de arte este desocultamiento para acceder al conocimiento, esto es la verdad.

¿Cómo se logra tal? A través de una dinámica conocida como “el juego” *Die Spiel*, término alemán que no tiene una correlación exacta en el español pues significa también danza. El vaivén de esta es la dinámica propia del juego, este movimiento una vez ha tomado vida, no se detiene adquiriendo autonomía y autorepresentación. Sin embargo la validez de tal y su aceptación como medio para obtener conocimiento ha sido altamente cuestionada a través de la historia por ser este obtenido no de un patrón regular de comportamiento como ocurre con los fenómenos naturales, sino del ser humano y este como se sabe, es impredecible, variable; he aquí entonces el problema ¿cómo reconocer conocimiento en el constante cambio?

Para sustentarlo, Gadamer parte del dilema que resulta para el conocimiento del ser humano el que se le mida a través de un único método, como sucedió a partir de la instauración del cartesianismo que habría de marcar el proceder filosófico. Por eso la importancia de Wilhelm Dilthey en la formalización de las *Geisteswissenschaften* como

un campo de conocimiento capaz de comprender lo que se escapa a los preceptos científicos, pues tiene su fuente en la experiencia y en las impresiones de los datos a la conciencia. Gadamer fundamentará el método de las ciencias del espíritu en conceptos tradicionales del mismo como: formación, *sensus communis*, gusto y capacidad de juicio; este último en estrecha relación con la filosofía kantiana a la que el filósofo de Marburgo le dedicará durante parte de su vida especial atención.

Es sabido que con Kant, su noción de giro copernicano y la tercera crítica, toda la reflexión del arte va adquiriendo modelos para su comprensión; la determinación de los cuatro modos del juicio, cualidad, cantidad, relación y modalidad, asignaron un carácter especial al tratamiento del objeto que mediante el juicio y con la pretensión de objetividad de un juez podría determinar sobre el carácter de belleza de un objeto que por sí no lo es. El objetivo era pues, librar la experiencia estética de las cargas y objetivos morales o placenteros que habían supeditado el hacer del arte. El resultado fue la subjetivación estética que para Gadamer representa en algunos casos la pérdida del mundo original de la obra y su contenido. Pero más allá de esto, la subjetivación kantiana, que atribuye al sujeto la determinación de aquello que será conocido como bello, sentará las bases para la formulación del modo de conocimiento de la experiencia sensible. El juicio del gusto configurará los modos en que la obra de arte será conocida.

Kant es el paso previo de la consideración ontológica del juego que con Gadamer saldrá a relucir, juego que teóricamente permite acercarse a la obra de arte y acceder a los múltiples conocimientos que hay en la misma. La realidad humana ha buscado la manera de retratar su condición a través del arte, y ya sea en las esculturas de la antigua Grecia, en los frescos de Miguel Ángel o en los óleos de Obregón, las situaciones históricas que nos determinan como sujetos construyen conocimiento para diferentes épocas que permanecen o se reestablecen. ¿Cómo se da prácticamente? ¿Cómo ocurre este incremento de conocimiento para el público, el artista o el crítico de arte? ¿Efectivamente hay un acceso a la verdad? Por lo menos a una especial, no la determinada por los cánones tradicionales.

Para tratar de resolver estas dudas y circunscribiendo la reflexión al imaginario común de nuestro país, se recurrió entonces a la experimentación, y utilizando el mismo método que se determina para obtener resultados de índole científico, se realizaron entrevistas a curadores, críticos y artistas, encuestas a público en general para obtener los datos suficientes con los cuales emitir un juicio que no parta de lo meramente teórico, ni lo sentimental, sino que funde sus pretensiones en el hacer mismo del arte que no es mera abstracción, sino un modo de representación cuya autonomía sigue asombrándonos y conduciéndonos constantemente a la pregunta, ¿Qué es el arte?

Tal cuestionamiento como se ha indicado no obtendrá una respuesta en este contexto, pues si algo determina este trabajo, es la pretensión de la comprobación práctica del planteamiento según el cual a través de la obra de arte se accede al conocimiento. Son muchos los planteamientos y conceptos que por su extensión quedaron excluidos, se trata de hacer una circunscripción de temas que dirijan el camino hacia un fin determinado, más quedan las inquietudes de los mismos para futuras investigaciones de un tema que no se agota por más estudios que se realicen; pues su fuente es el ser humano y mientras este posea capacidad de reflexión e ingenio podrá existir comprensión sensible del mundo y la realidad que forma los sujetos.

Las entrevistas a los artistas y críticos de arte, las encuestas realizadas al público, se adjuntan al final de este trabajo como la bibliografía práctica que se puede corroborar cada vez para evidenciar con juicio propio los resultados obtenidos de esta investigación, que parte de lo teórico pero trata de fundar una comprobación de la relación entre arte y conocimiento, cómo ocurre ésta y que problemas determinan la misma.

Sea esta la oportunidad de agradecer el apoyo del profesor William Betancourt Delgado en esta empresa que siempre acompañó, a los profesores del departamento de Filosofía de la Universidad del Valle; al crítico y curador Miguel González; a los artistas Santiago Lourido, Oscar Muñoz, Nicolás Cabrera, Nelson Vergara, Carlos Motta; todos ellos grandes contribuyentes de este proyecto que contó con su atención, críticas y reflexiones.

Gadamer y La cuestión de la verdad en el arte

I. La cuestión y su origen.

La obra de arte dice algo. Es un lenguaje que comunica una idea. Qué es lo que comunica y si su contenido puede ser considerado como verdad o mentira, son dos preguntas distintas. Lo que comunica está estrechamente relacionado con la estructura misma del lenguaje, las reglas que lo hacen posible; en el caso de la obra de arte, las estructuras que lo sustentan y lo convierten en un referente de la sociedad y de la cultura. Este es un aspecto informativo de la obra, que por ser del plano semiótico no será considerado en el presente trabajo pues requiere una investigación más profunda. La segunda pregunta, si su contenido puede ser considerado como verdad o mentira, dependerá primero del concepto mismo que la cultura tenga tanto de esta como de aquella en cada época histórica y segundo de las pretensiones de un método de conocimiento o ciencia que evalúe los datos y la información obtenida para formular un juicio acerca del objeto, en este caso, la obra de arte. Este será el motivo de nuestra reflexión: la consideración de un posible concepto de verdad en la obra de arte, de un conocimiento fiable que configure saber. Pero esta no es una tarea sencilla, este tipo de experiencia carga con el descrédito que el cientificismo le adjudica a todo concepto de verdad que se aleje de los métodos de las ciencias naturales.

El concepto moderno de ciencia surge de la mano del desarrollo de la ciencia natural del siglo XVII. A él se debe el dominio sobre el entorno que nos rodea y su desarrollo de la técnica; por lo que un método de una posible “ciencia del hombre” debería entonces poder hacer lo mismo. A esta ciencia le correspondería explicar el desenvolvimiento del mundo humano, el pensamiento y la historia que lo configura. Esta necesidad surge porque los métodos de la *“ciencia natural no captan todo lo que vale la pena saber, ni siquiera lo que más vale la pena: los últimos fines, que deben orientar todo dominio de*

*los recursos de la naturaleza y del hombre. Son conocimientos de otro género y otro rango los que cabe esperar de las ciencias del espíritu”*¹ Pero, ¿Qué es lo científico en las ciencias del espíritu?, ¿Qué es lo propio de las ciencias del espíritu?

A principios del siglo XIX Wilhem Dilthey en el esfuerzo por configurar esta manera metodológica de proceder definía toda la ciencia como ciencia de experiencia, “*pero toda experiencia tiene su conexión originaria y su validez, determinada por ella, en las condiciones de nuestra conciencia dentro de la cual surge, en la totalidad de nuestra naturaleza.*”² Esta experiencia de cada cual, que se conocerá con el tiempo como vivencia, examina los *hechos de conciencia de la experiencia interna* para configurar un saber a partir de lo dicho en esa experiencia que, como se verá, es individual pero a su vez reviste un carácter general. El análisis de estos hechos es el centro de las ciencias del espíritu. Frente a la teoría de Dilthey del método de conocimiento de las ciencias del espíritu la pregunta que Gadamer formula es si éste se liberó suficientemente del paradigma metodológico que sustenta el juicio. Por muy preocupado que se mostrara por la peculiaridad de las ciencias humanas, “*parece que Dilthey siguió tomando como punto de partida el ideal de una única metodología, cuando habla de una fundamentación lógica, epistemológica y metodológica de las ciencias humanas.*”³ La pregunta de Gadamer será entonces, ¿Es la metodología el camino real de las ciencias humanas?

Lo que propondrá Gadamer será recurrir a la tradición del humanismo para comprender la pretensión de verdad y el modo de conocer de las ciencias humanas en vez del paradigma metodológico. Para ello entonces será necesario recordar los conceptos básicos de la tradición humanista. La concepción de la verdad de Gadamer no es una cuestión de método, pues el afán de este puede desfigurar completamente la experiencia de verdad, puede llegar a desterrarla del espacio del conocimiento humano. Por eso la hermenéutica y la experiencia de mundo del ser será entendida por Gadamer como una anamnesis, una reminiscencia del alma recuperada mediante la dialéctica. Ahí radica la

¹ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método II, Salamanca, 2006, p. 43

² DILTHEY Wilhelm, Introducción a las ciencias del espíritu, Alianza, Madrid, 1986, p. 30

³ GRONDIN, Jean, Introducción a Gadamer, Herder, 2003, p. 47

dificultad al referirse a un concepto como el de verdad en un ámbito como la obra de arte, un ámbito cuyo dominio está circunscrito a lo estético, a lo sensible, a la percepción. Porque, ¿Cómo construir un concepto de verdad sobre aquello que, como se ha visto, constantemente cambia?

La obra de arte es desarrollada por el espíritu humano, por la intención del mismo, hay otras especies *“que juegan, que tienen lenguajes, que en algún sentido trabajan, que hacen herramientas, que son altruistas, etc. pero ninguna crea nada ni remotamente parecido a las obras de arte. Es algo único de la especie humana que nos diferencia auténticamente del resto de la naturaleza, acaso lo único que nos separa realmente de las demás especies”*⁴ La consideración y juicio del carácter sensible es la que nos brinda un rasgo distintivo de los demás animales, ellos buscan donde vivir, construyen donde vivir, pero ninguno se detiene en la apreciación de si aquello o tal es más o menos agradable a la contemplación.

La determinación de un juicio sobre el gusto es única de la razón humana, es debido a esta que se han denominado estándares y reglas de comportamiento que han marcado la sociedad, el estilo en que nos comportamos y los gustos que tenemos. La experiencia estética, al considerarse relegada al plano superficial del mero deleite, de la contemplación o a la simple imitación de la realidad no se consideró plausible que fuese una fuente de verdad, de conocimiento de mundos distantes en la historia tal vez, mundos que parecen estar siempre ahí gracias a la obra *“parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte tenga siempre su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado”*⁵ La realidad de la obra de arte, la existencia que construye constantemente y su fuerza declarativa, no se limitan al *horizonte histórico originario* en el cual el creador de la obra y el espectador eran simultáneos.

⁴ VILAR Gerard, Idea books, Barcelona, 2000, p 20

⁵ GADAMER Hans-Georg, Estética y Hermenéutica, Tecnos/Alianza, Madrid 2006

Gadamer propone reformular el conocimiento de la estética abriéndose paso entre las concepciones existentes que obstruyen la mirada. La conciencia estética como la actitud que contempla puramente la obra de arte prescindiendo de su dimensión moral o cognitiva. Esta actitud ha desembocado en la autonomía del arte contemporáneo, un arte desligado de conceptos tradicionales, sin una determinación fija, pero que a costa de esa independencia priva al arte de su concepto de verdad, es decir “*lo priva de su enunciado real*”⁶, pues la obra de arte contiene una experiencia de verdad al representar una época, un suceso o una idea. En adelante se expondrán los elementos que para Gadamer hacen posible la consideración de este tipo de experiencias como una fuente fiable de conocimiento, con miras a fundamentar la reflexión teórica del autor.

1. La idea del método en las ciencias del espíritu.

Como se ha mencionado anteriormente, el origen del problema del método en las ciencias del espíritu está estrechamente ligado al surgimiento del pensamiento cartesiano en el que se formuló un método que finalmente determinó el proceder para las ciencias naturales. En ese momento el análisis filosófico del problema del conocimiento adquiriría una respuesta a partir del racionalismo, que sopesó la encrucijada y que prepararía el terreno para posteriores interpretaciones de la realidad. Aunque la historia del término remita indiscutiblemente a Dilthey por el desarrollo que hizo del concepto, Gadamer rastrea su introducción en el pensamiento alemán en la traducción de la lógica de J.S. Mill, que hiciera Schiel en 1863: “Mill intenta esbozar, en un apéndice de su obra, las posibilidades de aplicar la lógica de la inducción a la *moral sciences*. El traductor propone el término *Geisteswissenschaften*”⁷ Mill además de reconocer una lógica propia de las *moral sciences*, afirmó que en este ámbito de disciplinas también es válido el método inductivo común a toda ciencia empírica. Con ello, de lo que se trataba era de que también en estas maneras de comprender el mundo

⁶ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer p. 45

⁷ GADAMER Hans-Georg. Verdad y Método. Sígueme, salamanca 2001, p; 31. En adelante VM

era posible determinar regularidades, semejanzas y leyes, desde las cuales se adecuaría la *predicción* de fenómenos individuales y sociales.

El objetivo fue desarrollar un concepto de ciencia natural en la sociedad. Sin embargo, a pesar de los resultados efectivos que en ciertos ámbitos tiene el método de la investigación de las ciencias naturales, el problema que las ciencias del espíritu plantean al pensamiento es que su esencia no se vincula al patrón del conocimiento progresivo de leyes, ni a las extrapolaciones que puedan realizarse a partir de ellas. Justamente, la experiencia del mundo socio-histórico, por ejemplo, no adquiere el grado de “ciencia” por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales. Esto por la condición del conocimiento histórico que no busca ni pretende tomar un fenómeno concreto como caso de una regla general. “*Lo individual no se limita a servir de confirmación a una legalidad a partir de la cual pudieran en sentido práctico hacerse predicciones*”⁸, porque la idea es comprender el fenómeno mismo en lo que Gadamer llamará concreción histórica, y no es cuestión de comprender y formular una teoría acerca de cómo se desarrollan los pueblos para aplicarla a todos por igual, sino de “*comprender cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él*”⁹ Hay una pretensión de universalidad que, sin embargo, parte de la singularidad y como tal no puede pretender ser la misma para todos en general, como si se tratase de una ley natural.

Gadamer destaca al respecto principalmente los trabajos del científico H. Helmholtz, para quien habría dos tipos de inducción: la lógica y la artística-instintiva. La primera se aplica a las ciencias naturales y la otra a las ciencias del espíritu. Ambos modos de conocimiento se servirían de la conclusión inductiva; pero el ejercicio de la inducción en las ciencias del espíritu estaría vinculado a condiciones tales como la existencia de un cierto tacto, riqueza de memoria y reconocimiento de autoridades, mientras que en el caso de las ciencias naturales este ejercicio reposaría exclusivamente en el ejercicio de la razón.

Helmholtz, como lo dice el filósofo de Marburgo, se ha resistido a universalizar su tipo de trabajo; siguió manteniéndose dentro de un campo de distinción psicológica antes

⁸ VM, p. 33

⁹ Ibíd.

que lógica. Al no disponer de otra posibilidad para caracterizar el procedimiento de las ciencias naturales que la del concepto de inducción desde Mill, Helmholtz adhirió explícitamente a Kant, en la medida en que sus respuestas se orientaron según el concepto de ciencia y de conocimiento dado por el modelo de las ciencias naturales; buscando la particularidad específica de las ciencias del espíritu en el momento artístico. A partir de aquí, la discusión en torno a una metodología de las ciencias del espíritu pudo adquirir un punto de inflexión en cuanto formulaba la pregunta por la real incidencia del método en las *Geisteswissenschaften* y su desarrollo.

Si Helmholtz, se pregunta Gadamer: “destacaba la memoria y la autoridad y hablaba de un tacto psicológico [...] ¿En qué se basa este tacto? ¿Cómo se llega a él? ¿Estará lo científico de las ciencias del espíritu, a fin de cuentas, más en él que en su método?»¹⁰. La tesis que plantea Gadamer consiste en que el carácter de ciencia de las ciencias del espíritu se puede comprender de mejor manera retomando la tradición humanista del siglo XVIII, en especial la herencia espiritual del clasicismo alemán que preparó el suelo para su posterior desarrollo en el siglo XIX en el que se formaron los conceptos que pueden dar cuenta de la propia pretensión de conocimiento. Gadamer recurrirá a la tradición humanista y recordará su modelo del saber en la conformación de las ciencias del espíritu históricas.

2. Conceptos básicos de la tradición humanista.

La determinación del concepto de método en las *Geisteswissenschaften* requiere según Gadamer de parámetros elementales que articulados brindarán una vía hacia la comprensión de las ciencias del espíritu. Estos son la formación, el *sensus communis*, la capacidad de juicio y el gusto.

2.1 Formación

Este concepto, que fue “sin duda el más grande pensamiento del siglo XVIII” está “estrechamente vinculado al concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo

¹⁰ VM, p.36

específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre”¹¹. En la historia del concepto Gadamer encuentra a Herder, quien intentó vencer el perfeccionismo de la Ilustración mediante el nuevo ideal de una 'formación del hombre'; "cuya determinación como "ascenso a la humanidad" desplazó al antiguo concepto de "formación natural". Una primera ojeada a la historia etimológica de “formación” pone de manifiesto que, desde el sentido general de “configuración producida por la naturaleza” (formación orográfica, por ejemplo, o formación de miembros) pasó a estar estrechamente vinculado al concepto de “cultura”¹².

Una característica trascendental del concepto de formación es que designa tanto el proceso como el resultado, puesto que *“el resultado de la formación no se produce al modo de los objetos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y conformación y se integra por ello en un constante desarrollo y progresión”*¹³. En este sentido todo lo que la formación incorpora se integra en ella de tal manera que lo incorporado no pierde su función ni cae en desuso, sino que permite, a su vez, la reintegración de nuevos elementos. Así, no es casual *“que la palabra formación se parezca en esto al griego physis. Igual que naturaleza, la formación no conoce objetivos que sean exteriores”*¹⁴ En la formación hay una entera apropiación de aquello por lo que y en lo cual el sujeto se forma, integrándolo todo en la experiencia humana; en la formación alcanzada dirá Gadamer nada desaparece sino que todo se guarda.

El concepto de formación alcanza un alto grado de desarrollo en Hegel, quien tomando de Kant la idea de que entre las obligaciones para con uno mismo se encuentra la de «no dejar oxidar los propios talentos» hablará de “formación” y de "formarse". Según Hegel

¹¹ VM., P 39

¹² El término Bildung traducido como formación significa también “La cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. Bildung es, pues tanto el proceso por el que se adquiere la cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto” (N. del T. Manuel García-Baró)

¹³ VM. p. 40.

¹⁴ Íbid.

el hombre se caracteriza por una ruptura con lo inmediato y natural, escisión que se debe al lado espiritual y racional de su esencia: *“en este sentido la formación como ascenso a la generalidad es una tarea humana. Requiere sacrificio de la particularidad, significa negativamente inhibición del deseo y en consecuencia libertad respecto al objeto del mismo y libertad para su objetividad”*¹⁵; es decir, que el hombre no puede quedarse en una actitud de “ingenuidad natural” frente al mundo, aún cuando sea este estado parte de su propia naturaleza; de aquí la necesidad de la formación, cuya esencia Hegel descubre en la *generalidad*; más precisamente en un *ascenso a la generalidad*.

Este ascenso a la generalidad no se reduce a la formación teórica ni tampoco refiere a un comportamiento teórico en oposición a uno práctico, sino que recoge el todo unitario de la determinación racional humana. El hombre necesita de la formación porque, dada en él la ruptura con lo inmediato y natural que le es propia en virtud del lado espiritual y racional de su esencia *“él no es por naturaleza lo que debe ser”*¹⁶. La formación, en tanto ascenso a la generalidad, es una tarea humana que requiere el sacrificio de la particularidad en favor de la generalidad.

Este sacrificio, como señala Gadamer siguiendo a Hegel, significa una inhibición del deseo y, por tanto, la libertad frente al objeto del deseo y la libertad para la objetividad del mismo. Lo que Hegel desarrolla en la *Fenomenología del espíritu* en términos de una autoconciencia verdaderamente libre “en sí” y “para sí” misma que, a través de su trabajo, *forma a la cosa* en lugar de consumirla. Es en el trabajo en que la cosa alcanza una consistencia autónoma, es decir, alcanza una forma propia. Este ascender a la generalidad no se limita a la formación teórica ni a la oposición de esta a un comportamiento práctico, sino que acoge “la determinación esencial de la racionalidad humana”.

El sentimiento de sí contiene *“todos los momentos de lo que constituye la formación práctica: distanciamiento respecto a la inmediatez del deseo, de la necesidad personal*

¹⁵ VM. p. 41.

¹⁶ Íbid.

y del interés privado, y atribución a una generalidad”¹⁷. La conciencia que trabaja se reencuentra a sí misma como conciencia autónoma, pero, al mismo tiempo, en cuanto el trabajo es un deseo inhibido la conciencia actúa ignorándose; pues la conciencia que trabaja se eleva por encima de la inmediatez de su estar ahí hacia la generalidad; o como dice Hegel “formando a la cosa se forma a sí misma”. Este reconocimiento es fundamental para el sujeto que por vía de la formación logra identificarse a sí mismo en el otro lo acepta como parte de su subjetividad, aprendiendo a aceptar la validez de otras formas de pensamiento, lo que podría fundamentar una teoría ética de la libertad. Bien lo dirá Gadamer en una conferencia con referencia a Hegel “*La persona culta y formada no es la que posee un saber superior, sino únicamente aquella que no ha olvidado en su saber que hay cosas que no sabe*”¹⁸; esto es, no querer saberlo todo sino reconocer al modo socrático que hay cosas que uno desconoce.

En esta descripción del sentido de sí, ganado por una conciencia que trabaja, puede reconocerse como se afirmaba el significado fundamental del ser histórico de Hegel: “*la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser otro*”¹⁹, expresión que sintetiza el hecho de que en todo comportamiento de una conciencia que trabaja, sea éste trabajo teórico o práctico, tras la enajenación de sí misma que implica el ocuparse de algo extraño, o perteneciente a la memoria, al pensamiento, etc., acontece un retorno de la propia conciencia hacia sí misma, el cual consiste en hacer familiar eso extraño. Tal vez sea más comprensible hablar de un retorno a sí misma de la conciencia desde el otro ser. “*En este sentido el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación de su naturalidad, ya que el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres*”²⁰

Entonces para Hegel el concepto de formación, como la operación de enajenación y retorno de la conciencia constitutiva, sólo podía realizarse en la apropiación del mundo

¹⁷ VM., p, 42

¹⁸ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p 48

¹⁹ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p 42

²⁰ VM., p. 43.

y del lenguaje de los antiguos, por cuanto este mundo contenía “*todos los hilos del retorno a sí mismo [...] del reencuentro de sí mismo, pero de sí mismo según la esencia verdaderamente general del espíritu*”²¹; movimiento que se consuma en el perfecto dominio de la sustancia, “*en la disolución de todo ser objetivo que sólo se alcanza en el saber absoluto de la filosofía*”²². La esencia de la formación es el retorno a sí, es la vía de conocimiento interior que ya resuena en las palabras de Sócrates y que fundamenta el saber de la filosofía.

En el concepto de formación una idea como la de “*tacto*” – que difícilmente se puede explicar con métodos científicos- adquiere un papel fundamental al igual que la de *memoria*, esta última fundamental para el *ser-humano*, pues determina y construye su historia y que también requiere ser formada pues tener memoria de muchas cosas no constituye como tal un saber. Lo mismo ocurre con el “*tacto*”, al que Gadamer considera, siguiendo en esto a Helmholtz, como “*una determinada sensibilidad y capacidad de percepción de situaciones así como (guía) para el comportamiento dentro de ellas cuando no poseemos respecto a ellas ningún saber derivado de principios generales.*”²³ El tacto es un saber que varía y a su vez permanece según normas establecidas permaneciendo inexpresado e inexpresable.

¿A qué tipo de fenómeno nos referimos cuando decimos “Tener tacto”? Por supuesto no nos estamos refiriendo a un tacto físico sino a un *sentido* que se aprenda y que consista en saber evitar lo *innecesario*, entendiendo esto como aquello que ayude a mantener la distancia, a evitar lo chocante y la intromisión en la esfera íntima de la persona. Este saber sobre *el tacto* no se limita al fenómeno ético, pues “*el tacto que opera en las ciencias del espíritu no se agota en ser un sentimiento inconsciente, sino que es al mismo tiempo una manera de conocer y una manera de ser. La formación del tacto es una función de la formación tanto estética como histórica.*”²⁴

²¹ Ibíd.

²² VM., p. 44.

²³ VM., p. 45

²⁴ VM., p. 46

Este sentido de lo estético y lo histórico no son innatos, se aprenden; lo que hace necesario hablar con *razón* de conciencia estética e histórica mas que, como lo indica Gadamer, de sentido de lo uno o de lo otro. Sin embargo, este tener tacto, este mantenerse abierto propio de la formación, no significa primariamente, como se indicaba más arriba, una apertura hacia lo griego y sólo hacia lo griego, sino hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos y generales; que gracias a la formación del tacto son los que nos permiten tomar distancia de nosotros mismos y los que pueden concretar el respeto a la opinión y el pensamiento de los demás, porque *“verse a sí mismo y ver los propios objetivos privados con distancia quiere decir verlos como los ven los demás”*²⁵

Gadamer habla de un modo especial de conocimiento que *“garantiza la verdad, pero no hay que concebirlo nuevamente en sentido demasiado epistemológico o instrumental. Porque no se trata de la formación de un sentido y desde luego no de un sexto sentido, sino de un sentido universal”*²⁶ Las concepciones del mundo y las formas del saber general hacia las cuales se mantiene abierta una persona formada, le son siempre actuales en cuanto posibles puntos de vista de otros, por lo que la conciencia formada posee características análogas a las de un sentido, por ejemplo la vista; que como tal está siempre abierta a un determinado campo dentro del cual es capaz de hacer distinciones. *“La conciencia formada supera a todo sentido natural en cuanto que éstos están siempre limitados a una determinada esfera. La conciencia opera en todas las direcciones y es así un sentido general.”*²⁷

El problema que el método de las ciencias del espíritu presenta para la *estrechez artificial que afecta a la metodología del siglo XIX* se puede entender a partir de la reflexión del concepto de formación que seguirá presente a lo largo del trabajo, concepto este que llevó al filósofo de Marburgo a considerar que *“lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación que desde la idea del método de las ciencias modernas”*²⁸

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p 50

²⁷ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método., p. 47.

²⁸ *Ibíd.*

2.2 Sensus communis

Continuando con su idea de fundamentar el conocimiento de esta peculiar forma de verdad a través de la tradición humanista rastreará Gadamer un punto importante de esta empresa en el escrito de Vico *De nostri temporis studiorum ratione*. -El sistema de estudio de nuestro tiempo-. En este, Vico promueve una “nueva ciencia” fundamentada en momentos que se formulan en el concepto tradicional del sabio: sentido comunitario, *sensus communis* y el ideal de la *eloquentia*, ya que este, el hablar bien (εὖ λέγειν) no sólo indica el expresarse claramente o el decir algo bien, sino decir lo correcto, lo verdadero. El *sensus communis* al que se refiere el autor del *De nostri temporis* como se intuye no es nato, no es natural tener sentido común, esto es algo que ha de formarse junto a la idea de tacto. Vico se lamenta de que se esté abandonando el cultivo del *humani animi ingenium*. “Esto deriva hacia una despreocupación por el estudio de cómo desenvolverse en la vida civil, y por tanto en una devaluación de la prudencia y de la elocuencia”²⁹. Vico contempla que a consecuencia de ello se deja a un lado el estudio de las virtudes y los vicios, de las diversas costumbres de los hombres, llegando “hasta el extremo de que la amplísima y prestigiosísima doctrina acerca del Estado nos queda marginada y casi sin cultivar”³⁰.

La razón de tanto abandono es clara: “Porque hoy el único fin de los estudios es la verdad, seguimos la pista de la naturaleza de las cosas porque nos parece que no da lugar a dudas; no investigamos la naturaleza humana por ser de lo más indeterminado”³¹. Lo que interesa en este punto es que *sensus communis* no sólo significa cierta capacidad general propia de los seres humanos sino que, al mismo tiempo, es “el sentido que funda la comunidad”³². Lo que pretende Vico es denunciar que con el nuevo método cartesiano las cifras y la metodología surgen suplantando la

²⁹ ROCAFORT Alonso Víctor, Giambattista Vico: mimbres para una ciudadanía retórica y democrática, Cuadernos sobre Vico 21/22, Chile, 2008, p. 23.

³⁰ VICO Giambattista, El sistema de estudios de nuestro tiempo, Madrid, Trotta, 2005, p. 71.

³¹ El sistema de estudios de nuestro tiempo, p. 68.

³² GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p. 50.

realidad y los seres humanos. Con este método, la complejidad del paisaje humano se veía reducida a los pasos de la lógica deductiva para exigir coherencia y racionalidad completa a quien nunca lo podrá realizar del todo por su constante variabilidad. Parece que la “*objetivación no puede tener lugar cuando se trata de las verdades del mundo moral, político e histórico, en el que nosotros mismos estamos en juego.*”³³

Aquello que cimienta la dirección de la voluntad humana no es para Vico “*la generalidad abstracta de la razón sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto*”³⁴. Desde este punto de vista el sentido común determina la existencia misma, ya que indica el proceder frente a tales o cuales situaciones, en las que por falta del mismo se podría llegar al extremo de la extinción de la vida. El desarrollo de la sociedad y de la cultura se ha determinado por el *sensus communis* y éste, a su vez, se ha hecho necesario en el fundamento de la forma de trabajar de las ciencias del espíritu. Considerando este un saber que no se agota en épocas determinadas, requiere constante renovación frente al desarrollo de la cultura en la que se aplica.

Es fundamental ver cómo el sentido común entrega un conocimiento positivo propio; no se trata de ver en él una fuente de verdad menor que la de las ciencias ni tampoco un conocimiento o verdad condicionada por los testimonios que se puedan tener de los hechos en los que se desdobra el sentido común. Antes bien, lo que hace presencia es otra manera de conocer el mundo. El sentido común tal y como lo entiende Gadamer es un motivo positivo y ético, que permite dominar una situación concreta subsumiendo lo dado bajo lo general; es decir, logrando que se produzca lo correcto no para uno, sino para todos. Esto presupone la capacidad de orientar la voluntad hacia fines que no son los propios, es en un pleno sentido ético.

El *sensus communis* es para Vico “*el sentido de lo justo y del bien común que vive en todos los hombres, más aún, un sentido que se adquiere a través de la comunidad de vida y que es determinado por las ordenaciones y objetivos de esta.*”³⁵ La cultura de una

³³ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p. 51.

³⁴ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p. 50.

³⁵ VM. p. 52.

época a la vez que determina moral e históricamente el sentido común obtenido por la percepción sensible, hace uso del mismo para guiar su devenir. El *sensus communis*, desde aquellas reflexiones de Vico, sufrió transformaciones en virtud de los intereses que guían a cada sociedad en particular. Es así como Gadamer sitúa en el siglo XVIII la influencia de Shaftesbury para quien este concepto va a significar, además de esa influencia estético-estoica, un carácter social dirigido más a una virtud más del corazón que de la cabeza, una virtud que educa, para estar seguros de *la existencia de una profunda solidaridad con el otro*³⁶, el carácter del trato humano, que abre la vía para que un concepto como el de *simpatía* se imprima como virtud del trato social.

El concepto del *common sense*, por el que se interpretó *sensus communis* para el pensamiento anglosajón, ofrece unos juicios que “*nos sirven para dirigirnos en los asuntos cotidianos de la vida, donde nuestra facultad de razonamiento nos dejaría en la oscuridad*”³⁷. En este sentido, indica Gadamer, hay en el concepto del *bon sens* francés un motivo moral, que reflejaría un genio para la vida práctica en una constante tarea de ajustamiento siempre renovado a las situaciones nuevas, tarea a través de la cual se realiza, por ejemplo, la justicia. A diferencia de lo que ocurría en otras partes de Europa en Alemania el concepto de *sensus communis* no recogía ya en el siglo XVIII el contenido político-social al que hacía referencia.

Este concepto se entendía como una capacidad teórica de juzgar, que aparecía junto a la conciencia moral y al gusto estético. El sentido común es aquello que fundamenta la vida como un complejo de instintos, como un impulso natural “*hacia aquello que fundamenta la verdadera felicidad de la vida*”³⁸. El *sensus communis* a partir de aquí se entrelazará con las ideas de La Ilustración y el pensamiento kantiano, en quien el sentido común pasará a determinar la facultad de juzgar.

³⁶ VM. p. 55.

³⁷ VM. p. 56.

³⁸ VM. p. 59.

2.3 La Capacidad de Juicio

La recepción alemana del *sensus communis* en el siglo XVIII establece la relación entre este concepto y el de la capacidad de juicio –*Urteilkraft*– que intenta “reproducir adecuadamente el concepto de *judicium*, que debe considerarse como una virtud espiritual fundamental”³⁹; virtud que diferencia al idiota del discreto en la capacidad de subsumir y aplicar correctamente lo que se ha aprendido. La actividad del juicio “no puede enseñarse en general sino sólo ejercerse una y otra vez, y en este sentido es mas bien una actitud al modo de los sentidos.”⁴⁰

Considerando la capacidad de juicio casi como un sentido más, ¿Se puede educar en la capacidad de juicio? Se dirá, siguiendo a Kant, que en principio no, porque la aplicación de reglas no puede dirigirse con ninguna demostración conceptual. Esto hará que la filosofía ilustrada alemana no considere la capacidad de juicio *entre las capacidades superiores del espíritu* sino entre las inferiores del conocimiento.

El que la capacidad de juicio sea ubicada por la tradición de entonces como “inferior”, determina en la estética el problema de si esta puede ser considerada una ciencia o no, cuestión a la que se enfrentó Alexander Baumgarten al intentar fundamentarla como tal. Este autor, según Gadamer, sostiene que aquello hacia lo cual dirige el conocimiento la capacidad de juicio “es lo individual-sensible, la cosa aislada, y lo que esta capacidad juzga en ella es su perfección o imperfección.”⁴¹ Esta capacidad para juzgar que se ofrece de manera metafísica dirige su atención hacia aquellas cualidades de la obra de arte que en una época determinaron la manera en que el arte se realizaba, virtudes que la sociedad quería reafirmar para exaltar sentimientos de unidad, valor y lealtad.

Entre la capacidad de juicio y “la sana razón” se debía reflejar el “entendimiento común” [*gemeine Verstand*] en juicios sobre lo justo e injusto, lo correcto e incorrecto. Una persona que posea un sano juicio está capacitada para considerar lo individual según puntos de vista generales, sabe qué es lo importante para los demás en una sociedad determinada ofreciendo puntos de vista correctos. Esta generalidad que se

³⁹ VM. p. 61.

⁴⁰ VM. p 62.

⁴¹ *Ibíd.*

atribuye a la capacidad de juicio, no es, según Gadamer, “*algo tan común como lo ve Kant. En general, la capacidad de juicio es menos una aptitud que una exigencia que se debe plantear a todos*”⁴².

Con esto el filósofo de Marburgo plantea la exigencia de educar la capacidad de juicio - *Urteilkraft*-. Contrario a lo que pensaba Kant, esta determinación del juicio debe de enseñarse, no es algo innato a la persona sino que hace parte de la esfera de la generalidad, en la que debe subsumirse a partir de la particularidad; es decir, ha de poderse aplicar correctamente lo que se ha aprendido y lo que se sabe a las situaciones que lo requieran, actividad que no obedece a la *reason*, como señala la tradición inglesa, sino que presenta, más bien, el carácter del *sentiment* o de una “*una virtud espiritual fundamental*”⁴³ ética y ciudadana que se preocupe por el provecho común.

El significado de la *Urteilkraft*⁴⁴ aún recuerda aquel del *common sense* y del *bon sens*, sin embargo, agrega Gadamer, la falta de un principio que pudiera presidir su aplicación implicó que estuviese siempre en una situación de perplejidad y que terminara por ser relegada a una capacidad de menor rango durante la Ilustración alemana. Kant despojará del contenido político-social el *sensus communis* y le atribuirá el significado de “*ser una primera etapa previa del entendimiento desarrollado e ilustrado*”⁴⁵. Con esto, Kant opera un giro en el que el *sensus communis*, en cuanto momento del ciudadano ético, esto es, un sujeto que antepone la generalidad sobre sus gustos particulares, comienza a intelectualizarse y a formarse. “*Es bien sabido que su filosofía moral está concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del “sentimiento moral”. De este modo, el concepto de sensus communis queda en él enteramente excluido de la filosofía moral*”⁴⁶.

Kant en la *Crítica del Juicio* identifica el sentido común como algo propio a todos los hombres por naturaleza, un juicio que en su consideración, tiene en cuenta a priori el

⁴² VM. p. 63.

⁴³ VM. p. 61.

⁴⁴ Infra, Cáp. II

⁴⁵ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p 61.

⁴⁶ VM., p. 64.

modo en que se representa a los demás para atener el juicio a la generalidad de los individuos y a no a la subjetividad propia. Lograr esto va a depender de máximas del entendimiento humano que sirven para aclarar sus principios: “1. *Pensar por sí mismo*. 2. *Pensar en lugar de cualquier otro*. 3. *Pensar siempre de acuerdo consigo mismo*. La primera es la máxima del modo de pensar libre de prejuicios; la segunda, del extensivo; la tercera, del consecuente”⁴⁷. La primera es la máxima del entendimiento, la segunda del juicio, la tercera de la razón. Lo exigido por la filosofía kantiana obliga a no permanecer pasivo con la razón propia, sino siempre a ser el legislador de sí mismo haciendo uso de la facultad de conocimiento, pero ante todo, a un modo de pensar que puede inclinar al ser humano a apartarse de las condiciones subjetivas del juicio, reflexionando sobre el principio de *un punto de vista universal*.

La consideración kantiana de la capacidad de juicio formada a través del sentido común llevará a su consideración como el verdadero gusto, como aquella facultad de juzgar lo que hace universal y comunicable nuestro sentimiento en una representación dada *sin intervención de un concepto*. El juicio estético del gusto se propone sobre el *sensus communis* como el verdadero sentido comunitario, y a pesar de las dificultades que ofrece este concepto y si este ofrece o no conocimiento: “y por seguro que sea el que en el juicio estético no se juzga por conceptos, sigue en pie que en el gusto estético está pensada la necesidad de la determinación general, aunque él sea sensible y no conceptual”⁴⁸. El gusto aparece para Kant, como el auténtico sentido común.

2.4 El Gusto

La historia de este concepto precede con mucho a Kant y a la utilización que hace éste como fundamento de la *Urteilkraft*, lo cual nos permite reconocer en él en su origen un sentido más moral que estético, que después se restringió al campo de las bellas artes. La introducción de este sentido en el s. XVIII se encuentra en Baltasar Gracián, para quien el gusto sensorial a pesar de ser el más básico de nuestros sentidos en cuanto

⁴⁷ Kant Immanuel, *Critica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid 2007 §40. En adelante CJ

⁴⁸ VM. p. 66

recepción o rechazo en virtud del disfrute más inmediato, contiene en sí el germen de una distinción más elaborada que acontece en el enjuiciamiento espiritual de las cosas, es decir, que no es mero instinto “*sino que se encuentra ya en mitad de camino entre el instinto sensorial y la libertad espiritual*”⁴⁹.

Fuera de considerar el gusto como «primera espiritualización de la animalidad», Gracián ve en éste el elemento fundamental a partir del cual la cultura (*Bildung*) puede desarrollarse, lo que apunta al gusto como punto de partida de su ideal de formación social, el cual se encarna en el hombre culto (*el discreto*), en aquello que llama, “el hombre en su punto” esto es, “*aquél que alcanza en todas las cosas de la vida y de la sociedad la justa libertad de la distancia, de modo que sepa distinguir y elegir con superioridad y conciencia*”⁵⁰.

Este ideal de formación según Gracián, sustituyó el del cortesano cristiano, diferenciándose de otros modelos de formación que se regían por influencia de la situación estatal. Se trata del ideal de una *sociedad cultivada*, en la que el gusto representa no solo el ideal de una nueva sociedad, sino que plantea por vez primera lo que se llamará una “buena sociedad”: sociedad que busca reconocerse y legitimarse a sí misma sólo por la comunidad de sus juicios o, mejor dicho, “*por el hecho de que acierta a erigirse por encima de la estupidez de los intereses y de la privacidad de las preferencias, planteando la pretensión de juzgar*”⁵¹.

Para Gadamer lo anterior no hace sino poner de manifiesto la referencia del concepto del gusto a un *modo de conocer* que se asemeja más bien a un *sentido* para el que no se necesita tener un conocimiento razonado previo; no siendo una cosa privada, sino a la inversa, un fenómeno social de primer rango cuya posesión da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a las preferencias privadas. Sin embargo, frente a cuestiones de gusto las decisiones tienen un carácter muy particular sobre el que no es posible argumentar. El concepto de gusto no tiene unos principios establecidos fijos,

⁴⁹ VM. p. 67

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ VM. p. 68.

sino que es algo que hay que tener, no se puede demostrar bajo preceptos de ninguna validez, no se puede adquirir por imitación, es como tal, innato.

En cuestiones de gusto cuando algo no es del agrado propio se comprende sin la menor duda, no se sabe el por qué con seguridad, pero hay certeza del rechazo hacia el estímulo que no nos *simpatiza*. El buen gusto es “*una sensibilidad que evita tan naturalmente lo chocante que su reacción resulta incomprensible para el que carece de gusto*”⁵². Un fenómeno estrechamente ligado al concepto de gusto es el de “moda” en el que se observa desde su etimología, un *modo* cambiante respecto al comportamiento sociable. Frente a esto, el buen gusto se caracteriza “*porque sabe adaptarse a la línea del gusto que representa cada moda, o, a la inversa, que sabe adaptar las exigencias de la moda al propio buen gusto*”⁵³

Gadamer va a decir que frente a la moda uno mantiene su estilo, conservando el punto de vista del propio gusto y adoptando de aquella lo que se considere conveniente. No se trata pues de pretender coincidencia plena de nuestro gusto con el de los demás y viceversa sino que tan sólo no se esté en desacuerdo con él. Lo que brinda al gusto su amplitud original es que con él se designa *una manera propia de conocer*. El concepto de gusto para Gadamer —quien coincide en esto con Kant— al igual que la capacidad de juicio “*son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo, de examinar si concuerda con todo lo demás, esto es, si es “adecuado”. Y para esto hay que tener un cierto “sentido”: pues lo que no se puede es demostrarlo*”⁵⁴.

No obstante esta coincidencia entre Gadamer y Kant, la diferencia fundamental entre ambos es que, si bien este “sentido” es necesario siempre y cuando haya una referencia a un todo —sin que este todo, por lo demás, esté dado como tal o bien sin que sea pensado en términos de conceptos objetivos o teleológicos— para la perspectiva hermenéutica el gusto no se limita necesariamente “*a lo que es bello en la naturaleza y en el arte [...] sino que abarca todo el ámbito de costumbres y conveniencias*”⁵⁵. Desde

⁵² VM. p. 69

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ VM. p. 70.

⁵⁵ *Ibíd.*

aquí se entiende que el ejemplo que exhibe Gadamer sea el de la capacidad de juicio en la jurisprudencia, en la cual hay algo más que la mera aplicación correcta de principios generales.

La capacidad de juicio y el gusto, por tanto, no se circunscriben tan sólo al ámbito de la naturaleza y del arte, como señala Kant en su tercera *Crítica*, sino que apelan a la pertenencia a un ámbito mayor y socialmente vinculante. De lo que aquí se está tratando es de una capacidad de juicio no lógica sino estética, tal y como lo indicaba Kant desde el primer párrafo de la *Crítica del Juicio*. Por otra parte, las consecuencias que tuvo la crítica kantiana de la ética, con el consiguiente borrado de todos sus “momentos vinculados al sentimiento”, no fueron menores. La aparición en el siglo xviii del gusto como un concepto social adhiere a esta la relación entre estética y moral, tejida ya desde los tiempos griegos de la *kalokagathía*.

En efecto, por un lado, evidentemente resulta una ruptura con la tradición, pero, por otro, significa “*la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe, a la inversa, el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón*”⁵⁶; lo que afectó directamente al problema de la justificación de las ciencias del espíritu por cuanto se despojó a éstas del elemento en que se desarrollaban, el cultivo y estudio de la tradición, el que, al mismo tiempo, brindaba a estas ciencias el piso sobre el cual apoyaban su *pretensión específica de verdad*.

Tras el giro kantiano, las ciencias del espíritu ya no representaban una forma de conocimiento y, por ende, tuvieron que redefinirse en lo que respecta a la peculiaridad de su labor según la metodología de las ciencias naturales. Lo que Kant pretendía legitimar a su vez “*con la crítica de la capacidad de juicio estética era la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto, y en el ámbito de las “bellas artes” la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa*”⁵⁷. Con ello la pretensión de un método para las ciencias del espíritu se abre paso a través

⁵⁶ VM. p. 73.

⁵⁷ VM. p. 74

de la estética sumando a su vez problemas en la consideración de los fenómenos sobre lo bello y el arte.

Con la reflexión llevada a cabo por Gadamer se plantea la necesidad de considerar nuevas maneras y métodos de acceder a un concepto de verdad que no esté únicamente atravesado por el método de las ciencias naturales y su procedimiento, sino que se abra a nuevas posibilidades de comprender el mundo, válidas y que ofrezcan conocimiento. Poder determinar de qué manera esto ocurre es función de las ciencias del espíritu y de los conceptos mencionados anteriormente; estos, junto al saber de una época sintetizado por la reflexión filosófica, configuran la guía mediante la cual se pretende preguntar por la posibilidad de un concepto de verdad, de una fuente de conocimiento, en la obra de arte. Las creaciones de este tipo surgen de un proceso histórico convirtiéndose en productos de la cultura y la filosofía “*concebidos cada vez más como fenómenos de expresión, que deben entenderse a partir de su época o de la vida del autor*”⁵⁸. En el fondo, “*lo que debe adquirirse con el arte es un concepto, mejor: una experiencia de verdad que nos permita entender mejor no sólo el arte, sino también las ciencias humanas y, de manera más fundamental todavía, el entender humano*”⁵⁹ un concepto que contribuya a nuestro conocimiento, a la manera de comprender el mundo y que partiendo de la tradición humanista, y anclando en Immanuel Kant, halle el fundamento necesario para considerar la experiencia estética como posibilidad de verdad.

⁵⁸ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p 56

⁵⁹ *Ibíd.*

II. Gadamer y la subjetivación kantiana de la estética.

La consideración de un posible problema de conocimiento en la obra de arte se configura a partir de la teoría kantiana del juicio del gusto. La validez de este tipo de juicio, recibe fundamento en la tradición humanista y pretensión de método con la *Crítica del Juicio* de Kant (1790). Este recorrido histórico ya visto, ha dejado claro que *“la estética filosófica surgió como disciplina filosófica autónoma a partir de la pregunta de si el juicio estético puede tener una legitimación a priori que lo eleve por encima de la casualidad empírica de las diferencias del gusto”*⁶⁰. Esta fue la empresa de Kant; determinar qué es lo válido en toda crítica estética.

El interés de Kant por desarrollar una estética en la tercera de sus críticas está ligado a las problemáticas surgidas a partir de las dos primeras. Si el problema fundamental de la primera crítica es el del hombre como ciudadano de un mundo gobernado por la necesidad natural y objetiva, y si, en la segunda, se tratará del hombre como ciudadano de un mundo de fines, vale decir, como ser autónomo, la tercera crítica tratará de mostrar un camino para enlazar ambos extremos, con lo cual Kant busca, en el fondo, establecer el nexo entre las dos grandes ramas de la filosofía, la teórica y la práctica, de modo que esta disciplina alcance la unidad de un todo. Esta tarea se inicia con el objetivo explícito de la *Crítica del Juicio* para lo cual se necesita de un paso previo que es la aclaración crítica de los juicios sobre lo bello, por cuanto a partir de estos sería posible, según Kant, encontrar un principio a priori de la capacidad de juzgar⁶¹.

⁶⁰ GADAMER Hans Georg, *Estética y Hermenéutica*, p, 63

⁶¹ KANT Immanuel, *Crítica del Juicio*, p. 102

Y no se trata de buscar un principio empírico que legitime una “*determinada forma extendida y dominante del gusto: no se trata por ejemplo del tema favorito de las causas que motivan los diversos gustos, sino que se trata de un auténtico a priori, el que debe justificar en general y para siempre la posibilidad de la crítica*”⁶², esta determinación no se halla ni se define en una disputa mediante argumentos y demostraciones pues en cuestiones de gusto está claro que no hay un principio único sobre el cual fijar reglas validas para cada sujeto aunque esté presente este en cada uno.

Kant la define como la facultad de juzgar y a esta como la “*facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal*”⁶³ y distingue dos modalidades de su operar: la *determinante* y la *reflexionante*. En su modalidad determinante, la facultad de juzgar subsume lo particular en lo universal (la regla, el principio, la ley) —lo cual coincide con las distintas funciones asignadas, por ejemplo en la *Crítica de la Razón Pura*, al entendimiento y a la razón— mientras que, a la inversa, en la modalidad reflexionante se trata de encontrar lo universal dado lo particular.

Dentro del esquema anterior, Kant diferenciará principalmente dos tipos de juicios reflexionantes: los estéticos —que se basan en lo que Kant llama un sentimiento de agrado o desagrado, placer y dolor según la traducción y que en un sentido amplio incluyen a los juicios de lo bello (gusto), de lo agradable y de lo sublime— y los teleológicos, juicios en los que se manifiesta el sentido finalista de la naturaleza. Estos jugarían según Kant un rol importante en las ciencias naturales por cuanto permitirían, por ejemplo, la comprensión de un orden natural basado en leyes empíricas, o bien, la clasificación natural de los entes en una taxonomía de géneros y especies.

Por otra parte, cabe observar desde ya que los juicios estéticos tomados en un sentido restringido excluyen a los juicios de lo agradable. Kant destinará gran parte de su estudio precisamente a los juicios estéticos considerados en sentido restrictivo, los cuales pueden, por su parte, ser puros o empíricos. Esta distinción entre juicios puros o empíricos no será de particular importancia para la crítica de Gadamer, puesto que dentro del sistema kantiano los juicios sobre el arte no cuentan como puros.

⁶² GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 75

⁶³ KANT Immanuel, Critica de juicio, p, 102

Varios son los elementos que tendrá en cuenta el filósofo de Königsberg en la configuración del concepto del “juicio del gusto”, juntos dan paso a lo que Gadamer llamó “conciencia estética”, la misma que cuestionará por considerar él, que en lo respectivo al campo del gusto cualquier significado cognitivo “*queda reducido a un principio subjetivo*”⁶⁴. Tal afirmación parte de la noción de Kant sobre el “Genio” a quien este considera como lo veremos más adelante, el auténtico creador de las bellas artes. “*El sentido trascendental de la teoría del genio consiste en que, merced a ella, queda caracterizado absolutamente lo que es artístico, esto es, estéticamente valioso, y por ende, también lo que haya de arte en las cosas útiles*”⁶⁵ La designación del genio como aquel parámetro de conocimiento de la naturaleza respecto del arte, tendrá profundas consecuencias para la reflexión de la estética filosófica pues otorgó el papel principal de la creación a un sujeto que construye su saber a partir de la experiencia.

La experiencia, y la manera como se configura a través de la vivencia –*Erlebnis*, vivencia como unidad de sentido⁶⁶- es fundamental en los juicios dados por la conciencia estética. Pero vivencia no es un término que casualmente se acuñó para referencias biográficas sino que fue de especial importancia al momento de pensar en un posible método de las ciencias del espíritu, esto fue lo que caracterizó precisamente el desarrollo de las mismas en el siglo XIX, pues no es sólo reconocer externamente a las ciencias naturales como modelo, sino que procediendo de su fundamento “*desarrollar el mismo pathos de experiencia e investigación que ella*.”⁶⁷.

La creación artística mediada por la vivencia tomó un papel preponderante “*el artista habla ahora cerca de sí mismo y comparte sus vivencias internas. El arte tiene que ver desde ahora con este reino de la vivencia y de sus expresiones*”⁶⁸. Frente a esto Gadamer recuerda que las tareas que el arte cumple son tareas distintas. La alegoría por

⁶⁴ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 76

⁶⁵ GADAMER Hans Georg, Estética y Hermenéutica, p, 66

⁶⁶ “Cuando algo es calificado o valorado como vivencia se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido” GADAMER, Verdad y Método, p, 103

⁶⁷ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 101

⁶⁸ GRONDIN JEAN, Introducción a Gadamer, p, 61

ejemplo, que no es como tal una experiencia estética, sino una *experiencia de la realidad*.

Las reservas de Gadamer está dirigidas ya que “*Lo que debe adquirirse con el arte es un concepto, mejor: una experiencia de verdad que nos permita entender mejor no sólo el arte, sino también las ciencias humanas y, de manera más fundamental todavía, el entender humano*”⁶⁹ ¿Frente a qué se extienden las reservas del filósofo de Marburgo? ¿Cómo se presenta la conciencia estética y el juicio de gusto en Kant? ¿Por qué la conciencia estética constituye una abstracción?

3. La caracterización de la Crítica del Juicio

En la vía de una respuesta es menester detenerse en la *Analítica de lo bello*, primer apartado de la *Crítica de la facultad de juzgar estética*, donde Kant se vale de una descripción de “momentos” para fijar lo distintivo de los juicios estéticos de lo bello, momentos que posteriormente permitirán estructurar la *Deducción de los juicios estéticos puros*, vale decir, el lugar donde Kant da su respuesta trascendental a la pregunta de cómo son posibles los juicios de gusto. En lo que sigue, nos detendremos brevemente en ellos.

3.1. Según la cualidad

Lo primero que Kant encuentra, y esto es determinante para la comprensión del juicio del gusto, es que este es un juicio estético, no lógico; pues está encaminado hacia la subjetividad. “*El juicio estético no añade nada nuevo al conocimiento, sólo pone la representación dada en el sujeto, en el cual el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado*”.⁷⁰ La relación del individuo con las cosas del mundo ocurre en un plano objetivo, pero el sentimiento de placer y dolor que surge en un sujeto, depende del modo como lo afecta la representación. Es más, nos dirá Kant, está

⁶⁹ p, 56

⁷⁰ KANT Immanuel, Crítica del Juicio, §1

relacionada con *el sentimiento de la vida del mismo* que posteriormente se configurará como vivencia.

Sobre lo bello, nos dice la Crítica del Juicio, sólo importa cómo lo juzgamos en la mera contemplación. Cuando se afirma que un objeto es bello se refiere a la representación que haga el sujeto del mismo, es un juicio propio pues el objeto no nos dice en manera alguna que él *en-sí* es bello. Este primer momento de los juicios sobre lo bello, hace referencia a la cualidad. Todos los juicios estéticos se basan en un sentimiento, en particular, en un sentimiento de placer o satisfacción. Este sentimiento de placer, sin embargo, es de un tipo especial: sin interés, donde *interés* significa para Kant “*la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto*”⁷¹. De lo cual se deduce que en los juicios del gusto la existencia de aquello que juzgamos como bello necesariamente nos tiene que ser indiferente.

La distancia respecto del objeto en consideración debe ser tal que ha de emular la actitud imparcial de un juez. No se escapan, sin embargo, preguntas como ¿Produce la representación del objeto en mí satisfacción, por muy indiferente que me sea este? El desinterés que Kant formula para este tipo de juicios sugiere también una separación de los juicios de gusto de conceptos tales como bien o mal –con lo que desliga la belleza de la virtud- o agrado y desagrado. Agradable es, dirá el filósofo de Königsberg, aquello que place a los sentidos en la sensación, estableciendo una diferencia entre la sensación producida por el placer o el dolor y la sensación producida por la representación de las cosas (por los sentidos por ejemplo) la última dirigida a los objetos, la primera al sujeto. La sensación en su generalidad es una representación objetiva de los sentidos. Se divide en objetiva y subjetiva, donde el sentimiento es siempre subjetivo y no constituye una representación de un objeto.

La Sensación objetiva es una sensación común, general a todos; por ejemplo, los verdes prados que cualquiera puede contemplar; “*el carácter agradable del mismo, empero, pertenece a la sensación subjetiva, mediante la cual ningún objeto puede ser*

⁷¹ CJ., §2

representado”⁷², ésto es, lo que llamamos agradable para mí. Junto a la sensación producida por el agrado, la consideración de la satisfacción de lo bueno y la unión de este con el interés, centrará la atención de Kant.

Bueno “*es lo que, por medio de la razón y por el simple concepto place*”⁷³. Este se puede catalogar de dos maneras: bueno para algo, es decir lo útil, y bueno en sí; en ambos casos está contenido el concepto de un fin, por lo que existe una satisfacción en la existencia de algo en particular, un interés. Si espero que sea bueno, debo entonces de tener un concepto de lo que esto significa. Pero en lo que respecta a lo bello, la satisfacción de este tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, que conduce sin determinar a cualquier concepto; por lo que se distingue de lo agradable que descansa sobre la sensación. La diferencia que se establece en la Crítica del Juicio entre lo agradable y lo bueno está fundada en el deleite, pues “*en lo bueno viene siempre la cuestión de saber si es sólo mediata o inmediatamente bueno (útil o bueno en sí), y, en cambio, en lo agradable no hay cuestión alguna sobre esto, puesto que la palabra significa siempre algo que place inmediatamente*”⁷⁴.

Lo agradable y lo bueno están unidos debido al interés que tienen en su objeto. Kant compara los tres modos estudiados de la satisfacción para distinguirlos respecto del puro desinterés del juicio del gusto. En el agrado, la relación con la facultad de desear es patológico-condicionada, mientras que en lo bueno, esta se da mediante una satisfacción pura práctica. El juicio de gusto, en cambio, es contemplativo, es un juicio que, indiferentemente a la existencia de un objeto, “*enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor*”⁷⁵.

La contemplación del juicio del gusto no se dirige a conceptos pues este no es, como se dijo, un juicio de conocimiento –teórico, práctico–, por lo que no se funda en ellos ni se dirige hacia ellos. Dirá Kant “*Agradable llámese a lo que deleita; bello, a lo que solo*

⁷²CJ. §3

⁷³ CJ. §4

⁷⁴ Ibíd.

⁷⁵ CJ. §5

place; bueno, a lo que es apreciado, aprobado, es decir cuyo valor objetivo es asentado”⁷⁶. Esta distinción pone de presente que el juicio de lo bello ha de ser totalmente desinteresado, aunque esta condición, la del desinterés, sólo es posible según Kant sin ninguna necesidad⁷⁷.

Por otro lado, es necesario observar que este sentimiento es en el lenguaje kantiano una sensación, pero distinta a aquella que funda la representación de una cosa, vale decir, a la sensación que, presente en los juicios cognitivos, corresponde en la primera crítica a la sensibilidad “*en calidad de receptividad perteneciente a la facultad de conocer*”⁷⁸. Ahora bien, el desinterés presente en los juicios de lo bello, recordemos, permite a Kant distinguirlos de (a) los juicios de lo *agradable* —juicios en los que mediante la sensación “*se despierta una apetencia hacia el objeto*”⁷⁹, juicios tales como los referentes al placer corporal que “*en toda ocasión persiguen sólo el goce (...) lo íntimo de la satisfacción*”⁸⁰— y de (b) los juicios sobre lo *bueno*, que incluyen a los juicios sobre lo “bueno para algo”, esto es, de lo útil y que, por tanto, “satisface como medio”; y de lo bueno en sí mismo, esto es, de lo moral “*que encierra en sí el supremo interés, pues lo bueno es objeto de voluntad*”⁸¹. Ambos casos, señala Kant, se distinguen de los juicios del gusto en la medida que presentan siempre el concepto de un fin “*y, por consiguiente, un placer por la existencia de un objeto o de un acto, es decir, alguna clase de interés*”⁸².

3.2. Según la cantidad

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ “Sólo cuando se ha calmado la necesidad puede decidirse quién tiene o no tiene gusto entre muchos” §5

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ CJ §4

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ CJ. §5

⁸² *Ibíd.*

Luego de la satisfacción desinteresada del juicio sobre lo bello, Kant exige que aquello que es conocido sin concepto, de manera a priori y sin interés alguno, sea individual como para que a mi me guste, pero universal como para que a los demás les guste. Tal pretensión de validez para cada cual “*sin suponer universalidad en objetos, debe ser inherente al juicio de gusto, juntamente con la conciencia de la ausencia en el mismo de todo interés, es decir, que una pretensión de universalidad subjetiva debe ir unida con él.*”⁸³ Para tal universalidad es condición necesaria una validez común del objeto puesto a consideración, porque *bello es lo que, sin concepto, place universalmente.*

Los juicios sobre lo bello comportan una universalidad, implican una pretensión de tener validez para todos, lo que para Kant se deduce del momento anterior. En efecto, quien tiene conciencia de que el placer que algo le produce es ajeno a cualquier clase de interés se siente libre respecto al placer que encuentra en el objeto por cuanto este placer no se funda en una inclinación subjetiva. Mediante el juicio de gusto se exige a cada cual la satisfacción en un objeto sin apoyarse en conceptos. Kant caracteriza dos tipos de gusto para diferenciar el gusto en cada caso con miras a lograr pensarlo como un singular-universal. El primero es el gusto de los sentidos que enuncia juicios privados, carece de valor universal y no pretende la aprobación de los demás, mientras que el segundo es el gusto de reflexión que manifiesta supuestos juicios de valor universal o públicos. Ambos enuncian juicios estéticos sobre un objeto sólo en consideración de la representación con el sentimiento de placer o dolor.

Dada su característica, el gusto de los sentidos es común a todos, pero el caso particular de cada gusto, no aspira a la aceptación universal, sin embargo el gusto de la reflexión encuentra posible *el representarse juicios que puedan exigir esa universal aprobación*, universalidad que no descansa en conceptos del objeto, es decir, no encierra cantidad alguna objetiva del juicio, sino solamente subjetiva, este reconocimiento lo nombra Kant como *Validez común* que indica el valor “*no de la relación de una representación con la facultad de conocer, sino con el sentimiento de placer y dolor para cada sujeto*”⁸⁴ Frente a este, Kant plantea el valor universal objetivo que es a su vez siempre

⁸³ CJ §6

⁸⁴ CJ §8

subjetivo pues “*cuando alguno vale para todo lo que está encerrado en un concepto dado, vale también para cada uno de los que se representen un objeto mediante ese concepto*”.⁸⁵

El juicio del gusto mismo no postula la aprobación de cada cual; sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla cuya confirmación espera, *no por conceptos sino por adhesión de los demás*. Esta pretensión de aprobación universal, a partir de mi juicio propio es lo que se llamará “universalidad subjetiva”. Ahora bien, en lo que respecta a si el sentimiento de placer precede al juicio del objeto ó el objeto precede al sentimiento de placer, Kant afirmará que si el placer en el objeto es lo primero el juicio no podría tener otra validez que la privada, porque depende de la representación por la cual el objeto es dado. Contrario a ello, la *capacidad* –mental, cognitiva- universal de comunicación del estado espiritual provocado por la representación de un objeto, es la capacidad que tiene que estar a la base del juicio de gusto por ser constitutiva de cada sujeto, pues hay una comunicabilidad de la representación que puede ser conocida de manera objetiva gracias a la universalidad del conocimiento.

Las facultades de conocer, gracias a la representación que el objeto brinda, ingresan en la dinámica del libre juego entre imaginación y entendimiento. “*Imaginación para combinar lo diverso de la intuición y el entendimiento para la unidad del concepto que une las representaciones.*”⁸⁶ El conocimiento es el único modo de representación que vale para cada cual; ya que la universal comunicabilidad subjetiva, si ha de hacerse sin presuponer un concepto, ha de llevarse a cabo mediante el libre juego de la imaginación y el entendimiento. El juicio en este caso, meramente subjetivo-estético del objeto o de la representación que tenemos de él, precede al placer en el mismo. De este juicio subjetivo de los objetos que, sin embargo, aspira a la universalidad, surge una satisfacción que se relaciona con la representación del objeto llamado bello. “*no siendo, sin embargo, la belleza, sin relación con el sentimiento del sujeto, nada en sí.*”⁸⁷

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ CJ §9

⁸⁷ Ibid

Pero, ¿Cómo son posibles los juicios estéticos a priori? ¿Cómo llegamos a tener conciencia de las facultades de conocer en los juicios de gusto, mediante el sentido interior –sensación- o intelectualmente mediante la conciencia intencionada? Si la representación que el objeto da al juicio del gusto fuese un concepto que uniera imaginación y entendimiento la relación sería intelectual, y el juicio no recaería en la relación con el placer y el dolor, por lo cual no sería considerado un juicio de gusto. El juicio de gusto tendría que determinar el objeto independientemente de conceptos, en relación con la satisfacción y con el predicado de belleza, por eso aquel conocimiento no puede comprenderse más que por la sensación. Esta, al ser universal, postula el juicio de gusto.

3.3. Según la relación a fines.

El tercer momento sobre el juicio del gusto es tal vez aquel que da su característica más importante para la función del arte desde su formulación hasta la actualidad, en la que las vanguardias han hecho de ello un lema. A diferencia de los juicios sobre lo bueno los juicios del gusto no presuponen un fin a satisfacer por medio del objeto. No obstante esto, aún así implican una suerte de *finalidad* que Kant define como “*el objeto de un concepto, en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (la base real de su posibilidad)*”⁸⁸ En el placer la finalidad es la conciencia de la representación en relación con el sujeto para conservarlo en ese mismo estado; el dolor, por otra parte, va hacia lo contrario. La facultad de desear en cuanto se determina por conceptos según un fin sería la voluntad.

Todo fin considerado como base de la satisfacción lleva consigo un interés. Ningún juicio que sea subjetivo y tenga tales intereses puede estar a la base del juicio del gusto, puesto que el juicio es general, al igual que la sensibilidad humana que, a su vez, es individual. La determinación de un objeto como bello está enlazada con el sentimiento de placer, que “*mediante el juicio del gusto, es declarado al mismo tiempo valedero para cada cual*”⁸⁹. Por esto, para Kant el juicio de gusto descansa en fundamentos a

⁸⁸ CJ §10

⁸⁹ CJ §11

priori, de manera innata, cuya formación ha de ser la tarea de la tradición humanista, que a su vez fundamenta el método de las ciencias el espíritu. Debido al carácter subjetivo y a su vez universal del juicio de gusto es necesario restringir el encanto y la emoción, pues un juicio de gusto, sobre el que estos no ejerzan “*influjo alguno (aunque se dejen éstos enlazar con la satisfacción en lo bello), y que tiene, pues, sólo la finalidad de la forma como fundamento de determinación, es un juicio de gusto puro*”⁹⁰

El juicio del gusto nos dice Kant, al igual que el teórico –lógico-, se divide en empírico y puro, el primero declara agrado o desagrado – según juicios sensibles, estéticos materiales- y el segundo declara la belleza de un objeto o la manera en que se representa ésta en el sujeto, este es propiamente el juicio del gusto; que será puro sólo “*en cuanto ninguna satisfacción empírica se mezcla en su fundamento de determinación*”⁹¹. Los juicios del gusto conllevan una pretensión de conocimiento distinto a la necesidad objetiva teórica y práctica. La posibilidad de conocimiento de la *finalidad objetiva* –lo que la cosa deba ser- se da a través de la relación de lo diverso con un fin determinado por un concepto; el juicio sobre lo bello se encuentra “*fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin, completamente independiente de la representación del bien, pues este último presupone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado*”⁹²

La pretensión de Kant respecto del juicio sobre lo bello como una *finalidad sin fin*, tiene que ver profundamente con la consideración suya sobre la belleza, a la que considera auténtica en la naturaleza. En este plano todo lo que llamamos bello, un bello amanecer, una bella flor, un bello ruiseñor, placen al sujeto sin ninguna finalidad, la naturaleza no pretende nada y sin embargo entenece la razón humana que busca comprenderla conceptualizándola. Este juicio se llama estético no sólo “*porque su fundamento de determinación no es ningún concepto, sino -porque- el sentimiento (sentido interno) de aquella armonía en el juego de las facultades del espíritu en cuanto puede sólo ser*

⁹⁰ CJ §13

⁹¹ CJ §14

⁹² CJ, §15

sentida”⁹³ entra en relación con el juicio de un objeto que nos es dado a la contemplación.

La belleza de la naturaleza será llamada por Kant libre (*pulchritudo vaga*); esta no presupone concepto alguno de lo que el objeto sea, siendo su belleza en sí consistente. Mientras que lo bello en lo referente al hacer humano será llamado como adherente (*pulchritudo adhoerens*); aquí se presupone el concepto de perfección del objeto según sea su caso; este concepto de belleza es condicionado por un fin particular. En el juicio de lo bello natural no hay idea preconcebida de perfección de ninguna especie ni finalidad interna puesta concientemente. La flora y la fauna “*son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí.*”⁹⁴ Kant otorga una clara preeminencia a la belleza libre, puesto que el juicio de ésta es un juicio de gusto puro, lo cual se relaciona directamente con la preeminencia que recibe la belleza de la naturaleza sobre la del arte.

No deja de llamar la atención, sin embargo, que Kant ubique dentro de este grupo “*dibujos a la grecque, la hojarasca para marcos o papeles pintados*”, cuando estos suponen unos fines y un hacer humano. Además, en lo que respecta a la belleza adherente, el filósofo de Königsberg localiza *la belleza humana (y en esta especie, la de un hombre, una mujer, un niño) la belleza de un caballo*, como aquello que *presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser*⁹⁵. Esto puede explicarse ya que para Kant, el ser humano es el único en la naturaleza que puede bastarse a sí mismo y ponerse arbitrariamente fines⁹⁶, pero tales fines están dirigidos a determinaciones

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ CJ., §16

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ “Como único ser en la tierra que tiene entendimiento y por tanto facultad de proponerse arbitrariamente fines, es él ciertamente, señor en título de la naturaleza, y si se considera ésta como un sistema teleológico, el hombre es, según su determinación, el último fin de la naturaleza, pero siempre sólo con la condición de que la comprenda y tenga voluntad de dar a ella y a sí mismo una relación de fin tal que pueda, independientemente de la naturaleza, bastarse a sí mismo, y ser, por tanto, fin final; éste, empero, no debe ser, de ningún modo, buscado en la naturaleza” CJ., §83

humanas, es decir, a actos de la voluntad, a construcciones culturales y morales; aunque de lo que se está hablando es de lo bello y en ello, no hay objetivos tales.

La belleza no presupone concepto alguno sino que está unida directamente con la representación mediante la cual *el objeto es dado*. La manera en que lo bello es como tal aceptado depende también de la idea que se tenga en el país donde se haya establecido esa comparación, la ubicación geográfica es tomada en cuenta por Kant como determinante de la cultura y de lo que esta entienda por bello aunque “*ella no es, en ningún caso, el prototipo total de la belleza en esa especie, sino solamente la forma que constituye la condición indispensable de toda belleza*”⁹⁷. El carácter auténtico de la belleza natural será determinante para la reflexión de Kant, quien encontrará en esta la verdadera libertad de lo bello que se da en la naturaleza sin fin ni interés alguno

3.4. Según la necesaria satisfacción

La necesidad de fundar principios que puedan ser considerados como ejemplos de reglas universales da la amplitud a Kant para postular la existencia de un principio subjetivo bajo el cual se subsuman los juicios del gusto, puesto que de pronunciarse sin ningún principio no habría la posibilidad de conocerlos. En consecuencia, deben tener un principio subjetivo que mediante el sentimiento y no por conceptos, pero con validez general, determine lo que gusta. Este principio se identifica con el *sentido común*, distinguiéndolo del entendimiento común, pues éste no juzga por el sentimiento sino siempre por conceptos, aunque regularmente a modo de principios representados por conceptos denominados para la época como oscuros -estéticos-, a diferencia de los claros -lógicos-.

Es necesario tener en claro que el recurso al *sensus communis* no significa para Kant en lo que respecta a los juicios del gusto que todos *coincidirán*, sino que *deben coincidir*, por cuanto el *sensus communis* se presenta como una norma ideal, que podría convertir lícitamente en regla para todos un juicio que con ella coincidieran. El juicio de gusto “*solicita la aprobación de todos los demás porque se tiene para ello un fundamento que*

⁹⁷ CJ., §17

es común a todos”⁹⁸ éste como ya se ha visto, es el *sensus communis*. Este no se funda en los casos de la experiencia individual, a pesar de que esta sirve de acerbo constructivo del mismo, sólo exige, al igual que el juicio de gusto, una forma que una vez supuesta permita que el juicio “*que concuerde con ella, y esto sobre la misma ya expresada satisfacción en un objeto, se haga, con derecho, una regla para cada uno, porque el principio, si bien sólo subjetivo, tomado como subjetivo-universal [...] podría, como un principio objetivo, exigir aprobación universal*”⁹⁹

El deber (*das Sollen*) exigido a cada uno dado por el juicio natural fundamenta el gusto como el verdadero sentido común que brinda las herramientas para comprender el concepto de lo bello, que sin concepto se conoce y da una *necesaria satisfacción*.

3.5. Los Juicios estéticos puros.

El establecimiento de los cuatro momentos de los juicios de gusto permite a Kant determinar los rasgos fundamentales de estos juicios y, al mismo tiempo, exponer cuatro definiciones en las que se sintetiza el desarrollo de la *Analítica de lo bello*:

(A) “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*”¹⁰⁰.

(B) “*Bello* es lo que, sin concepto, place universalmente”¹⁰¹.

(C) “*Belleza* es la forma de la *finalidad* de un objeto, cuando es percibida en él *sin la representación de un fin*”¹⁰².

(D) “*Bello* es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción»¹⁰³

⁹⁸ CJ., §19

⁹⁹ CJ., §21

¹⁰⁰ CJ §5

¹⁰¹ CJ §9

¹⁰² CJ §17

Teniendo presentes estas cuatro definiciones de lo bello se pone de presente un dualismo. Por un lado, vemos que los juicios de gusto se basan en un sentimiento y son independientes de un fin; esto es, no pueden subsumirse bajo un concepto, pero, por otro lado, pretenden ser universales y necesarios, esto es, pretenden ser como los juicios cognitivos. El problema, entonces, es cómo conciliar ambos grupos, “*y que así como el juicio de un objeto, para el conocimiento en general, tiene reglas universales, también la satisfacción de cada cual puede ser declarada regla para todos los demás*”¹⁰⁴. La respuesta a este dilema se encuentra en la *Deducción de los juicios estéticos puros*; en ellos toda la fuerza del argumento descansa en el aserto de que el agrado producido por lo bello es resultado del movimiento de las dos facultades que intervienen en la actividad cognitiva de la razón, esto es, de la imaginación y del entendimiento.

Sin embargo, esta coincidencia de entendimiento e imaginación en lugar de operar lógicamente, es decir, constrictiva y subordinadamente —el entendimiento sobre la imaginación y la imaginación subordinándose al entendimiento— se mantiene en lo que Kant señala como “libre juego” o “libre ejercicio” de ambas facultades de conocimiento puestas en relación por el juicio del gusto. En esta “actividad libre” entendimiento e imaginación obran de la misma manera que en los juicios de cognición, es decir, ordenando el material que la sensibilidad percibe; sin embargo, los juicios estéticos no subordinan la representación del objeto a ningún tipo de principio, ley o concepto, de donde el percibir un objeto como bello se realiza si bien de manera no-objetiva, al menos *como si* fuese tal.

La primera característica del juicio de gusto pretende aprobación de cada cual respecto de un objeto particular, pues este “*llama bella una cosa sólo según la propiedad en que ella se acomoda a nuestro modo de percibirla*”¹⁰⁵, además, en este tipo de consideraciones se exige que el sujeto juzgue por sí, autónomamente, con mayoría de edad, sin necesidad de la experiencia o el juicio de los demás, consiguiendo así que la cosa realmente guste no por imitación sino *a priori*, sin fundarse como se ha visto en modo alguno en conceptos. Al ser así no hay bases para su demostración, pues no

¹⁰³ CJ §22

¹⁰⁴ CJ §31

¹⁰⁵ §32

depende meramente de lo subjetivo, esta es la segunda característica del juicio del gusto *“El juicio de otros, cuando nos es desfavorable, puede desde luego, con razón, hacernos pensar, considerando el nuestro, pero nunca convencernos de la incorrección de éste. Así, no hay base empírica de prueba para forzar el juicio de gusto de alguien”*.¹⁰⁶ Sin embargo, aunque sólo tenga validez subjetiva, tiene la pretensión universal de extenderse a todos los sujetos, tal como ocurriría si el juicio fuese objetivo.

La reflexión kantiana de la estética se funda en la determinación del principio subjetivo de juicio como norma general, pero, ¿cómo son posibles estos juicios? O en palabras de Kant *“¿cómo es posible un juicio que sólo por el propio sentimiento de placer en un objeto, independientemente del concepto del mismo, juzga ese placer como ajeno a la representación del mismo objeto en todo otro sujeto a priori, es decir, sin necesitar esperar la aprobación extraña?”*¹⁰⁷ La respuesta se encuentra en la Deducción de los juicios estéticos puros. Tanto la imaginación como el entendimiento se encuentran presentes en los juicios lógicos, a priori, necesarios, universalmente válidos y comunicables, su mera presencia en los juicios de gusto es la que les otorga su pretensión de validez y comunicabilidad universales.

Por otra parte, la pretensión de aprobación universal de un juicio estético como se ha visto descansa sólo en bases subjetivas. Basta admitir, primero, que en todos los seres humanos hay las mismas condiciones del entendimiento, que en general son idénticas, *“lo cual debe ser verdad, pues si no, los hombres no podrían comunicarse sus representaciones ni en el conocimiento mismo”*¹⁰⁸ y, segundo, que el juicio *“se ha referido solamente a esa relación y es puro, es decir, no mezclado ni con conceptos del objeto ni con sensaciones con motivo de determinación”*¹⁰⁹; lo que quiere decir que en el fondo lo que agrada posee el carácter universal de la experiencia del libre juego entre imaginación y entendimiento.

¹⁰⁶ §33

¹⁰⁷ CJ. §36

¹⁰⁸ CJ. §38. Nota al pie

¹⁰⁹ *Ibíd.*

La creación del artista no puede producirse siguiendo reglas que determinan en qué casos algo es bello o no, sin embargo, aún así, para Kant la actividad del artista debe seguir reglas, puesto que todo arte presupone reglas; por cuyo medio es representada como posible una producción artística, al mismo tiempo que las propias producciones deben ser modelos o ejemplo, es decir, deben servir de canon o regla para juzgar. Kant zanja esta paradoja introduciendo el concepto de genio. “*Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte.*”¹¹⁰

Un artista con un talento especial, un hijo especial de la naturaleza que tiene la capacidad innata para producir objetos que propiamente son juzgados como bellos. Esta capacidad no requiere que el artista pueda describir por sí mismo o bien mediante conceptos su creación, pues una belleza de la naturaleza es una cosa bella, pero la belleza artística es una bella representación de la cosa. “*Lo bello se define por la forma en que lo comprendemos, analizando la conciencia de quien pronuncia un juicio acerca del gusto. La discusión sobre lo bello abandona la búsqueda de las reglas para producirlo o reconocerlo y se centra en la consideración de los efectos que produce.*”¹¹¹

La subjetivación kantiana de la estética, que atribuye al sujeto la determinación de aquello que será conocido como bello, sentará las bases para la formulación del modo de conocimiento de la experiencia sensible. Los juicios del gusto, mediante los cuales se puede llegar a considerar un objeto como bello, configurarán los modos en que la obra de arte será conocida. Las tradiciones contemporáneas de las prácticas artísticas encontraron en Kant el fundamento para considerarlas como una finalidad sin fin, lo que propició el *esteticismo* o el denominado *arte por el arte*; que procuró librar de objetivos y finalidad el hacer del arte, promoviendo el libre uso de las ideas estéticas no ya dirigido hacia los objetos, sino hacia la representación de los mismos. Esto generará una transformación del pensamiento sobre arte y de su hacer.

Todo el tratamiento de Kant según Gadamer constituye una abstracción; primero porque funda una división entre el arte y la realidad, al situar al mundo del arte en una discontinuidad radical con el resto del mundo; segundo, abstrae fatalmente de la

¹¹⁰ CJ. §46

¹¹¹ ECO Umberto, Historia de la Belleza, Editorial Lumen, Milán, 2008, p, 275

referencia a la verdad que según Gadamer es propia de todo arte y, en tercer lugar, abstrae de la actividad efectiva de los artistas mismos¹¹²; pues aunque el hacer del artista pueda estar dirigido por su intención y voluntad, este, durante mucho tiempo respondió a intereses particulares; mecenas que pagaban sus pinturas y decoraciones de basílicas que se impregnaron de un estilo particular adquirido por la tradición y que fue renovado a partir de las vanguardias.

¹¹² GRONDIN JEAN, Introducción a Gadamer, p, 66

III. Gadamer: Verdad y arte.

Desde que se introdujo la libertad al arte¹¹³ el desarrollo del libre juego entre imaginación y entendimiento llegó a convertirse en instinto lúdico; el cultivo de este instinto hizo que apareciera la dicotomía: apariencia y realidad. El arte, que durante una época tendió hacia la imitación, *mímesis*, comenzó a fundar esta división en el medioevo, en el que el surgimiento de un estilo hizo *“posible para el arte algo que ni el antiguo oriental ni el clásico habían realizado: los egipcios plasmaron lo que sabían que existía; los griegos, lo que veían; los artistas del medioevo aprendieron a expresar lo que sentían.”*¹¹⁴ Esta diferencia de estilos, rastreada por el historiador del arte E. H. Gombrich en las siguientes ilustraciones, precede estilos tan radicales como el del pintor flamenco Hieronymus Bosch quien *“no nos ofrece tan solo sulfúreas visiones del más allá, sino también escenas aparentemente amables, sensuales e idílicas, aunque terriblemente inquietantes, del mundo de los placeres terrenales que conduce al infierno.”*¹¹⁵

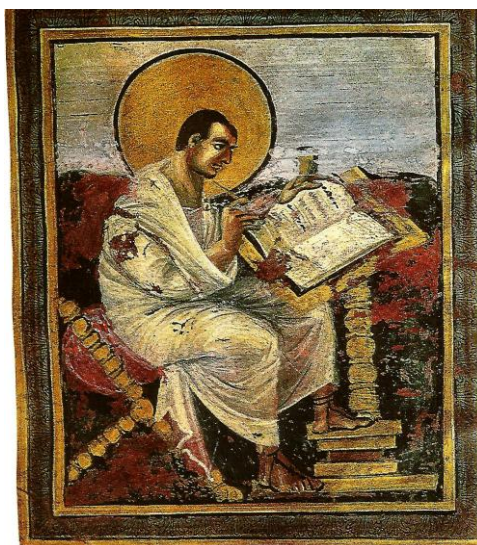


Ilustración N° 1: San Mateo, h 800.

¹¹³ “El gran despertar del arte a la libertad tuvo lugar en los cien años, aproximadamente, que van de 520 a. C a 420 a. C. Hacia finales del siglo V los artistas han adquirido plena conciencia de su poder y maestría, de los que su público se hizo eco” GOMBRICH E. H. La historia del arte, Phaidon Press 2010, p, 99

¹¹⁴ GOMBRICH E. H. La historia del arte, p, 165.

¹¹⁵ ECO Umberto, Historia de la fealdad, Editorial Lumen, Milán, 2008, p, 102



Ilustración N° 2: San Mateo, h 830



Ilustración N° 3: Hieronymus Bosch, El juicio final, fragmento. h, 1482

Esta fuerza que el arte adquirió en la variación de estilos y técnicas eclosionó a partir del s. XIX, tiempo en el que las ciencias del espíritu buscaban fundamentar a su vez un método. El arte avanzó de la mano a partir de la independencia que se dibujaba y que finalmente se lograba, *“el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma”*¹¹⁶. El desarrollo de la perspectiva y la libre imaginación lograron crear las míticas representaciones del espíritu del Neoclasicismo, los mundos fantásticos y sobrecogedores del Romanticismo y el desborde de los límites con las vanguardias donde la renuncia a la tradición logró concretar identidad y el ingreso de conceptos conflictivos para la comprensión del arte. *“El uso de la perspectiva en pintura implica, de hecho, la coincidencia de invención e imitación: la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido añade a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto”*¹¹⁷

Pero debido a la visión subjetiva del artista y al pensamiento generalizado de que la verdad sólo puede ser alcanzada por el método científico, redujo el arte a una mera "bella apariencia" sin conexión alguna con la verdad, privando su relación con la naturaleza y despojándolo de su finalidad y contenidos. Al resultado de la formación adquirida según este ideal estético que caracteriza una conciencia culta, Gadamer lo llamará “conciencia estética”, la misma que cuestionará, pues en esta *“la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte”*¹¹⁸.

La aparición de este rasero de los datos sensibles, categorizó la obra otorgándole a una cualidad de la conciencia estética, que llamó “distinción estética”, el papel de disolver o separar de la obra de arte todo aquello que la une originalmente a su mundo, la muestra distante, abstraída de la realidad y de *“los momentos no estéticos que le son inherentes:*

¹¹⁶ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 122

¹¹⁷ ECO Umberto, Historia de la Belleza, Editorial Lumen, Milán, 2008, p, 180

¹¹⁸ VM, p, 125

objetivo, función, significado”¹¹⁹, momentos que dan lugar a la obra en el mundo otorgándole el significado que le es propio.

Según esto, es la distinción estética -cualidad de la conciencia estética- la que permite entender las obras de arte a pesar de la distancia histórica que nos separa de ellas. La distinción estética tendría que ser entonces formada, educada en la comprensión del arte, distinto a lo ocurrido durante la edad media cuando el arte fue utilizado por la fe para comunicar su mensaje a los analfabetos y nuevos conversos; así fue como el papa Gregorio el Grande que vivió a finales del s. VI recordó que “*muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir, y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado de niños «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer»*”¹²⁰ el valor de los ilustradores junto con el de sus escuelas, habría de inaugurar todo un movimiento artístico que terminó cuando las obras comenzaron a ser firmadas, y la independencia de las mismas tomó un nuevo aire hacia la autonomía contemporánea.

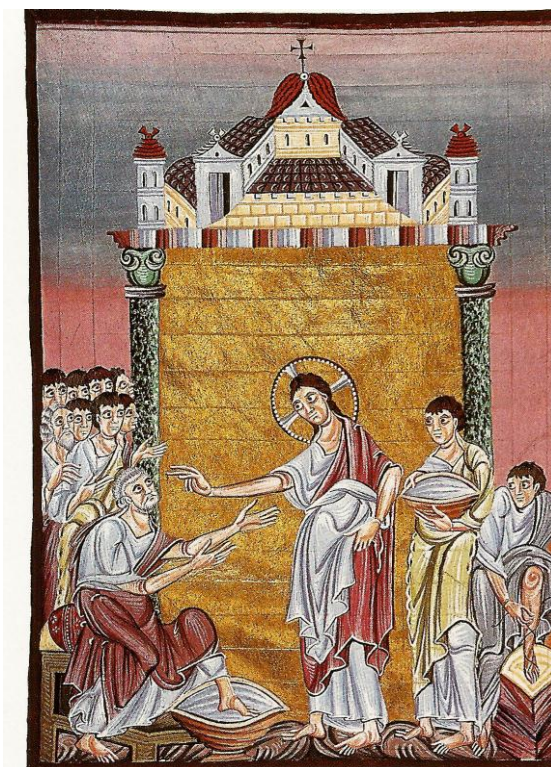


Ilustración N° 4: El cristo lavando los pies a los apóstoles, h. 1000.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ GOMBRICH E. H., *Historia del arte*, p, 135

La distinción estética da por sentado que la obra es extraíble de su mundo original y se puede considerar independientemente de él, analizando formas, estilos y tradición; que pretende además, según Gadamer, brindar una simultaneidad a través de la reunión de colecciones de obras de arte en un museo, que es *“una colección de tales colecciones; su perfección estriba, y esto es significativo, en ocultar su propia procedencia de tales colecciones, bien ordenando históricamente el conjunto, bien completando unas cosas con otras hasta lograr un todo abarcante”*¹²¹

La reserva de Gadamer se funda en que esta determinación de la conciencia estética como juez del arte arrebató al mismo *su lugar y el mundo al que pertenece*, otorgándole ésta el valor de aquello que será considerado como arte. Esta conciencia, que tiene la capacidad de distinguir una obra de arte de otra, aisló en el s. XIX cuidadosamente el mundo del arte del mundo real, que *sigue estando dominado por la ciencia y la economía*¹²², asuntos que ante el conocimiento técnico del mundo resultan más útiles y prácticos.

Frente a la conciencia estética y la simultaneidad que esta ofrece entre obra y espectador, Gadamer propone la “contemporaneidad” que es la renovada mediación histórica entre el intérprete y la obra de arte, que se resuelve en autocomprensión. Así pretende romper con la tradición de la comprensión del arte dada por una triada entre artista-obra-espectador que relega al espectador a un papel pasivo en el que comprende la obra gracias a la educación de su conciencia estética. La renovada mediación de la obra da como resultado hermenéutico que *“todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer”*¹²³ La obra de arte más que definida por conceptos y reglas está a medio camino para su comprensión, de ahí surge la necesidad de replantear la manera en que se conoce el arte y los contenidos que puedan estar tras ellos.

¹²¹ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 127

¹²² GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 65

¹²³ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 141

Es a partir de aquí que Gadamer se va a preguntar si efectivamente la estética, al estar tan estrechamente vinculada a la historia humana, pues ha representando sus visiones de mundo desde que tiene capacidad de hacerlo, no podría estar ilustrando a su vez una historia de la verdad visible en el arte, cognoscible a través de la experiencia estética que permite vincular decididamente el sujeto con la obra; contrario a lo sucedido con la conciencia estética donde la abstracción del sujeto sólo determina las formas y estilos sin captar su verdadero contenido. El conocimiento del arte en el plano de la experiencia estética logra vencer el subjetivismo, Gadamer considera que tal superación sólo será posible dirigiendo al arte la pregunta por el ser que caracteriza la ontología del filósofo Martin Heidegger.

El arte para Gadamer es incremento del conocimiento¹²⁴, este es el modo de ser de la obra de arte. Sin desconocer las demás interpretaciones que de conocimiento filosóficamente se han formulado, conocimiento se entenderá para los fines de esta investigación como toda experiencia humana expresada o manifestada en las artes plásticas que posibilite un incremento de la misma. Esto es la manera de expresar, interpretar o comprender la realidad en una sociedad determinada. *“La experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico”*¹²⁵ sino a la manera en que el comprender es necesario para el encuentro con la obra de arte que ilumina el conocimiento de la misma. *“Lo que constituye precisamente el acontecer del*

¹²⁴ “¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?” GADAMER, VM, p, 139.

¹²⁵ p, 142

arte es que nosotros nos dejamos llevar y atraer a su juego”¹²⁶ Pero, ¿Cómo podría ocurrir esto?

4. El juego como camino

El juego¹²⁷ en el contexto de la experiencia del arte se refiere a un modo de ser propio de la obra de arte, no es aquel comportamiento “*ni estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún la libertad de una subjetividad que se activa a si misma*”¹²⁸ sino un comportamiento específico donde la seriedad del juego y del jugador responden a los mismos intereses de *un mundo determinado por la seriedad de sus objetivos*. El arte como actividad que no es pragmática ni teórica, ha de reconducirse a la actividad lúdica.

Este concepto –el de juego– fue tratado en el pensamiento de Kant en la relación del libre juego entre imaginación y entendimiento, y posteriormente por Friedrich Schiller en el “impulso del juego”¹²⁹, una fuerza lúdica que integra dos impulsos; el sensible y el formal¹³⁰. Ambos determinan el carácter de la libertad a la que se llega a través de la belleza¹³¹. Schiller tomo la idea de un impulso lúdico, porque “*con él se quería*

¹²⁶ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 67

¹²⁷ El término alemán correspondiente, *das Spiel*, posee una serie compleja de asociaciones semánticas que no tienen correlato en español, y que hacen difícil seguir el razonamiento que se plantea en los capítulos siguientes. La principal de estas asociaciones es la que lo une al mundo del teatro: una pieza teatral es un *Spiel*, juego; los actores son *Spieler*, jugadores; la obra no se “interpreta” sino que se “juega”: *es wird gespielt*. De este modo el alemán sugiere inmediatamente la asociación entre las ideas de “juego” y “representación” ajena al español. **N. del T.** Verdad y Método, p, 143

¹²⁸ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 143

¹²⁹ “Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente (permítaseme llamarlo impulso de juego, *Spieltrieb*.) SCHILLER Friedrich, Cartas sobre la educación estética del hombre, Anthropos, Barcelona 2005. XIV, 3.

¹³⁰ XII, 1, 4.

¹³¹ II, 5.

describir la liberación estética que se produce al desligarse del constreñimiento para el conocimiento y la acción.”¹³²

Así, se contrapuso el arte a otro tipo de conocimiento denominado como “serio”, de esta manera se toma hoy día cuando se habla de este como entretenimiento o distracción. Gadamer pretende retomar el concepto y la experiencia del arte mediante un concepto de juego que no depende de los jugadores sino de la dinámica propia del mismo. Una vez se ha ingresado en él habrá de transformar la manera de concebir el mundo de aquel que hace parte del juego del arte, del juego que es a su vez un vaivén, una danza¹³³ que no desemboca en nada, sólo en una constante repetición. “*Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento.*”¹³⁴

La obra de arte no es para el hombre un objeto que está frente a él y fuera de él “*La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El sujeto de la obra de arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.*”¹³⁵ El juego es un modo ontológico de la obra, pues hay este inclusive cuando no hay subjetividad que se comporte lúdicamente. El sujeto del juego no son los jugadores; ellos son los intermediarios mediante los cuales el juego se hace presente.

Gadamer se apoya del uso lingüístico de la palabra para dar testimonio del carácter autónomo del juego. Así es posible encontrar expresiones como juego de luces, de olas, el juego de la parte mecánica por ejemplo de un motor, el juego de las moscas y hasta el juego de los colores como un proceso en el que cambian multiplicidad de estos.¹³⁶ ¿Qué tipo de fuerza constante reside en el movimiento de la naturaleza que como el vaivén se transforma constantemente a sí misma? “*Lingüísticamente el verdadero sujeto del juego*

¹³² GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 68

¹³³ “A esto responde también el significado original de la palabra *Spiel* como danza” GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 146.

¹³⁴ GADAMER, La actualidad de lo bello, p, 67

¹³⁵ GADAMER, Verdad y Método, p, 145

¹³⁶ VM, p, 146

no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo"¹³⁷.

El juego hace que el sujeto cambie mientras que la obra permanece, este cambio que advierte la subjetividad es lo propio de la experiencia pero no en sentido experimental científico, sino en el sentido que tiene la *Erfahrung* hegeliana. “*El saber es nuestro objeto, es para nosotros; y el en sí de lo que resultara sería más bien su ser para nosotros; lo que afirmaríamos como su esencia no sería su verdad, sino más bien solamente nuestro saber acerca de él.*”¹³⁸ La experiencia del juego del arte transforma el saber de quien le vive, pero deja inalterada la obra de la que no sabemos qué es para nuevas interpretaciones.

El papel del juego es determinante ya que es por su mediación que sale *a la luz la referencia de la obra de arte al ser*. En su experiencia estética como se ha visto no es necesaria la intermediación de otro jugador pues el automovimiento del mismo sólo necesita de alguien que responda a la iniciativa del juego. Frente a la experiencia referida, resultan esclarecedoras las palabras de Heidegger “*Experiencia de la conciencia no significa que las experiencias sean hechas sobre y en la conciencia, sino que es la conciencia misma la que hace las experiencias. Ella -la conciencia- está comprendida en la experiencia misma*”.¹³⁹ En este sentido la experiencia es cambio, es renovación por y para el conocimiento, el verdadero juego es un riesgo; el que no lo toma por su voluntad sino que prefiere evitarlo y entregarse a las decisiones que puedan serles *coactivas*, es llamado por Gadamer frívolo¹⁴⁰.

En el juego hay un carácter responsable que *se hace dueño de los jugadores*, determina su comportamiento y sus intereses, “*jugar no significa una retirada del jugador al espacio interior de su libertad desvinculada, sino que es un doblarse ante una*

¹³⁷ VM, p, 147

¹³⁸ HEGEL G. W. F. Fenomenología del Espíritu, FCE, México, 1985. P, 57

¹³⁹ HEIDEGGER Martín, La noción de “experiencia” en la Fenomenología del Espíritu de Hegel, Alianza editorial, 2006, p, 36

¹⁴⁰ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 149

realidad que le sobrepasa y que tiene su seriedad encadenante”¹⁴¹. En el juego siempre se juega a algo y es la tarea del mismo representarse constantemente en el vaivén gracias a la dinámica interna que lo determina.

Pero representación no quiere decir aquí la posición de un objeto al frente que se da a la conciencia, sino el hacer patente algo a través de otra cosa, es decir, de mostrarla nuevamente. Gracias a este es posible conocer dos aspectos importantes en la experiencia estética como son el hecho de que el arte representa una realidad autónoma que nos sobrepasa pero con la cual estamos constantemente implicados. El arte está en las obras objetivamente y mientras estas influyen al sujeto por medio de la experiencia cuando se es “alcanzado”, la dinámica entre uno y otro marca la pauta para la realización ontológica del juego. “*La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo.*”¹⁴² La obra de arte presenta un mundo que a través de ella se hace *más elocuente, más revelador*. Este autorepresentarse es su modo de ser.

4.1. Construcción en Transformación

Sentirse alcanzado por la experiencia del arte es verse como en lo propio en lo ajeno. Podemos decirlo frente a la representación que hace Rembrandt de su pintura el Filósofo meditando. En ella un hombre entregado al silencio de la reflexión frente a una ventana que ilumina el rostro del filósofo y un libro de “*alguna olvidada ciencia*”, mientras que una hoguera, en la que el fuego como símbolo de cambio es avivado por una mujer que no perturba al hombre, que con el tiempo ha pasado a formar para ella parte del mobiliario de la pequeña habitación que más parece un pequeño reclusorio al que se accede a través de una escalera con forma de caracol que ofrece la salida al exterior, al que el filósofo en su meditación prefiere contemplar desde su ventana.

El poder de la iluminación de Rembrandt, es definido por Gombrich claramente “*La primera impresión que producen muchos de sus cuadros es la de una coloración parda*

¹⁴¹ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 69

¹⁴² GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 151

*oscura; pero estas tonalidades profundas comunican más vigor todavía a los contrastes de unos pocos matices claros y brillantes. El resultado es que la luz, en algunos cuadros de Rembrandt, parece casi cegadora*¹⁴³



Ilustración N° 5: Rembrandt, Filósofo meditando, 1632

*“El juego del arte consiste en el conjunto de la obra (objetiva) y de su asimilación, a la que puede denominarse “subjetiva” pero que se atiene a la ley de los pasos que debe seguir la obra*¹⁴⁴, que en su independencia y constante representarse a si misma logra transformarse. Gadamer lo llamará “Transformación en construcción¹⁴⁵”. Esto no ocurre a medias pues no se trata de una alteración parcial o profunda de un comportamiento, es un cambio radical que arrastra el ímpetu de la voluntad: *“transformación quiere decir*

¹⁴³ GOMBRICH E. H. La historia del arte, p, 424

¹⁴⁴ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 70

¹⁴⁵ “Con el término construcción traducimos del alemán *Gebilde*, cuyo significado literal es “una formación ya hecha o consolidada”, y que está en relación etimológica con el verbo *bilden*, “formar”, y con el sustantivo *Bild*, imagen, figura”. **N. del T.** Verdad y Método, p, 154

que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada.”¹⁴⁶

Lo que estaba antes, ya no está ahora, esto es como tal el resultado del juego del arte, *lo permanentemente verdadero*, lo que queda después del cambio, no la distinción que pueda hacer el sujeto entre el mismo y el juego. La formulación de la transformación del concepto en imagen tiene como repercusión que la idea se exterioriza y se representa llegando a ser siempre algo distinto, la obra de arte. Así, toma un carácter ideal a la que es posible retornar cada vez. El ejemplo de Heidegger del par de zapatos de Van Gogh, pintados en 1887; el cuadro les confiere un especial encarecimiento (un incremento de ser) transformándolos en imagen:



Ilustración N° 6: Vincent Van Gogh, Par de zapatos, 1887

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está toda la soledad del camino

¹⁴⁶ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 155

del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra,
su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el
yermo barbecho invernal¹⁴⁷

En la transformación la obra vale y se impone por lo que es, como totalidad dotada de sentido, ésta representa la realidad con un conocimiento que no se adquiere en la experiencia común sino en el intercambio con la obra, que al alcanzar su plenitud realiza una mediación en la que el intérprete pasa a ser parte de la obra, no de sí mismo. La variedad hermenéutica de la obra responde a los sentidos y modos de ser de la obra, esas interpretaciones construyen un proceso histórico cuyo sujeto es la obra como tal, y no los intérpretes.

En la pintura la comprensión de la obra es la que determina su juicio, las botas son utensilios y en la descripción de Heidegger esto ha salido precisamente al aparecer, al encuentro: *“El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos aletheia.”*¹⁴⁸

La esencia de la misma se cumple en el dejar ser al ente, esto no es otra cosa que relacionarse con el ente en lo descubierto, lo abierto, es un compromiso con el ente y su apertura, es traer a la presencia el ente y mantenerlo en la presencia para que el ente sea. *“Lo que hace posible este descubridor mismo ha de llamarse necesariamente “verdadero” en un sentido todavía más original. Los fundamentos ontológico-existenciales del descubrir son lo que muestra el fenómeno más original de la verdad”*¹⁴⁹ Si tenemos en cuenta que lo descubierto es el ámbito en el que todo ente se encuentra, se trata de dejar ser al ente para que cumpla de manera plena el relacionarse en lo abierto en una apertura con el ente para el desocultamiento.

¹⁴⁷ HEIDEGGER Martín, Caminos de bosque, Alianza editorial, Madrid, 1998, p, 23

¹⁴⁸ p, 25

¹⁴⁹ HEIDEGGER Martín, El Ser y el Tiempo, FCE, Bogotá, 1998, §44

El arte para Heidegger es apertura del mundo, no es mimesis, ni representación, ni expresión, ni forma placentera, sino constitución de sentido: *“fundación de logos. Por eso el concepto heideggeriano de arte es más adecuado no sólo para el arte moderno y contemporáneo que, efectivamente está abierto a lo nuevo, a la constitución de nuevas formas de sentido y de significación”*¹⁵⁰ Este es el elemento clave para la comprensión de la obra, la conciencia plena de la renovación del concepto del arte y su hacer frente a la existencia humana.

La obra no tiene una única interpretación plausible, toda reflexión tiende a ser adecuada, porque es a través de estos juicios que se representa la obra. La experiencia estética de la verdad, y el incremento de conocimiento originado por la transformación en construcción al que se llega por la vía del juego del arte, son el medio para acceder al saber que mora en la obra, pues *“en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a que se remite”*¹⁵¹ y la manera de llegar a este es a través del desocultamiento, de la develación. Heidegger *“No fue el primero en averiguar que aletheia significa propiamente desocultación. Pero él nos ha enseñado lo que significa para la concepción del ser que la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento”*¹⁵²; estos son correlativos y es por la dinámica del juego que Gadamer pretende que se acceda a los mismos. El conocimiento se desoculta, se patentiza hacia lo descubierto.

Esta manera de comprender la realidad acuñada por la filosofía griega y retomada por Heidegger *“no se limita al discurso sino que también se usa en relación con todo lo que se incluye en la esfera del significado de auténtico en el sentido de no falsificado.”*¹⁵³ La referencia de lo verdadero y aquello que no lo es, a pesar de ser real, sirve de apoyo a Gadamer quien reconoce la existencia de la obra como mera exterioridad cuya apariencia a pesar de su carácter fáctico, no indica lo que esta sea, busca acceder al saber que se oculta como la naturaleza en la obra de arte, *“Lo verdadero, ya sea una*

¹⁵⁰ VILAR Gerard, La razones del arte, La balsa de la medusa, Madrid, 2005, p 48

¹⁵¹ GADAMER Hans Georg, La actualidad de lo bello, p, 91

¹⁵² GADAMER, Verdad y Método II, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006, p, 53

¹⁵³ GADAMER Hans Georg, Arte y verdad en la palabra, Paidós, BsAs, 1998, p, 9.

cosa verdadera o una proposición verdadera, es aquello que concuerda, lo concordante. Ser verdadero y verdad significan aquí concordar en un doble sentido: por un lado como concordancia de una cosa con lo que previamente se entiende por ella, y, por otro, como coincidencia de lo dicho en el enunciado con la cosa.”¹⁵⁴

Pero Gadamer, que toma el sentido ontológico del concepto de ser de Heidegger, en vez de la idea de un olvido metafísico del ser “*que caracterizaría a occidente, prefiere insistir en el recuerdo del ser, tal como acontece también en el arte.*”¹⁵⁵ El filósofo de Marburgo concibe el concepto ser, generalmente como lo que está más allá del pensamiento de la subjetividad, la transformación en construcción se produce hacia el gozo del conocimiento, hacia lo verdadero. La experiencia que se nos comunica “*por medio de la obra de arte tiene el carácter de una anamnesis. Nos lleva a reconocer de nuevo el mundo en que vivimos, pero como si lo conociéramos por vez primera.*”¹⁵⁶

La realidad se entiende como lo no transformado, el arte es la superación de esta realidad en *su verdad*. La apelación al recurso de Platón de la remembranza presenta el sentido cognitivo de la mimesis que para Gadamer se da en el reconocimiento, pues mimesis no es sólo un duplicado de la realidad o una reproducción, sino que es lo que nos permite conocer más que nada ese *ser* :

Pues, ¿qué es propiamente re-conocer? Re-conocer no significa volver a ver una cosa que ya se ha visto una vez. [...] Antes bien, re-conocer significa reconocer algo como lo que ya se ha visto una vez. Pero en este “como” reside todo el enigma. No me refiero al milagro de la memoria, sino al milagro del reconocimiento que se oculta en ella [...] Forma parte del re-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver”¹⁵⁷

¹⁵⁴ HEIDEGGER Martín, De la esencia de la verdad, Hitos, Alianza, Madrid, 2000, p, 153.

¹⁵⁵ GRONDIN Jean, Introducción a Gadamer, p, 76.

¹⁵⁶ p, 77.

¹⁵⁷ GADAMER Hans Georg, Estética y Hermenéutica, Alianza/Tecnos, Madrid, 2006, p, 88

Así lo conocido accede a su verdadero ser. El arte tiene la posibilidad a través de este reconocimiento de hacer agradable lo desagradable y como bello incluso lo feo.¹⁵⁸ Gracias a la pintura el utensilio gana una carga ontológica, la pintura a pesar de ser una copia, refleja su esencia del mismo dotándolo de una especie de vida que antes no tenía.



Ilustración N° 7: Goya Saturno devorando un hijo.

¹⁵⁸ “Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros” KANT Immanuel, *Crítica del Juicio*, §48



Ilustración N° 8: Eugène Delacroix La matanza de Quíos, 1824

La conciencia estética sitúa la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia. Precisamente, la tesis de Gadamer será que *“el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óntico de la representación y pertenece esencialmente al juego como tal.”*¹⁵⁹ El arte no se agota en una descripción que se pueda dar de él, la definición de estilos y el conocer que una obra está determinada en tal o cual estilo no es suficiente para manifestar que verdaderamente se conoce lo que la obra quiere decir, lo que la obra es.

Lo que una obra de arte nos comunique es posible conocerlo a partir de su comprensión, el arte es guía de los deseos de la conciencia, cuenta una realidad, dice algo del mundo,

¹⁵⁹ GADAMER Hans Georg, Verdad y Método, p, 161

y de la misma manera como se narran las experiencias históricas de un pueblo como el de Quios que sufrió una matanza a manos del ejército turco, y es posible comprender y sentir los últimos instantes de aquellas mujeres niños y hombres del cuadro antes de perder la cabeza por la espada extranjera, puede contar lo sucedido también para nuestra realidad. El carácter universal del arte hace posible representar este tipo de manifestaciones históricas a través del arte colombiano que ha sentado la voz rebelde venciendo el veto de las ideas.

Tal como se plasmó un episodio de la historia del pueblo griego, la universalidad del arte y de la realidad humana hace posible que desde nuestra visión de mundo construyamos conceptos propios de problemas comunes a la humanidad, pero que se manifiestan de diferentes maneras según la cultura.



Ilustración N° 9: Alipio Jaramillo, Masacre 1950

“La violencia que plasmó Quijano revela que se sacrificaba por igual a hombres y mujeres, no importando que éstas estuvieran en estado grávido, característica que corrobora Masacre de 10 de abril de Alejandro Obregón, un óleo en el que la figura de un bebé gatea entre cadáveres, signo de que las generaciones siguientes quedaron

marcadas por los genocidios que se perpetraron una y otra vez en campos y ciudades”¹⁶⁰



Ilustración N° 10: Alejandro Obregón, Masacre del 10 de abril 1948

El arte colombiano ha dado claras muestras de la realidad propia, y a pesar del bloqueo artístico de la primera mitad del siglo XX que impuso restricciones a las vanguardias por considerarlas contrarias a la ideología de lo que debería ser el arte, se abrió paso una nueva forma de ver el mundo que permitió conocer paulatinamente lo que desde el exterior se hacía. Por supuesto aquellas personas –como hoy- que tuvieran el recurso podían conocer de primera mano lo que en el mundo pasaba, pero la mayoría de la población que regularmente no recibe educación en arte, no se daba por enterada de que maneras y de que formas de concebir el mundo se estaba gestando.

Hoy en día, puede que la experiencia estética con el gran arte occidental no se logre concretar, pero es posible acceder a ella a través de los medios comunicativos que la acercan como copia digital y virtual. Por supuesto, la experiencia estética debe de ser directa con la obra, por ello, se hace necesario recurrir a la fuente, conocer la obra de

¹⁶⁰ MEDINA Álvaro, El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX en Arte y violencia en Colombia desde 1948, Norma, Bogotá, 1999

arte y dejarse tocar por ella. Verla a través de la imagen no es suficiente, por eso es indispensable recurrir al espacio donde con más facilidad se logran contemplar todas en su conjunto, el museo. A pesar de las reservas expuestas por Gadamer respecto a este, es el lugar en nuestra realidad donde se pueden encontrar reunidas las expresiones artísticas de nuestra concepción de mundo. Lo ideal sería que las obras estuvieran dispersas por la ciudad o que la ciudad misma fuese como ocurre, un centro histórico, un patrimonio artístico en el que se puede conocer y comprender un fenómeno estético, pero al ser tan escasos tales casos, es necesario recurrir a la institución que agrupa este saber.

IV. Arte contemporáneo y verdad

A inicios del siglo pasado se dio un vuelco general a la manera de comprender el mundo, algunos marcan esta ruptura con la aparición del psicoanálisis de Freud o las teorías evolucionistas de Darwin, que rompieron paradigmas aceptados de manera ciega sin intervención de la razón que como proyecto de la ilustración se había quedado en eso, en proyecto. Por ese entonces, aún resonaba la voz de Nietzsche en la cultura occidental cuando el hacer del arte tuvo un giro radical promovido por la profunda influencia del romanticismo hacia las vanguardias. La manera como el arte a partir de ahí comenzó a transformarse no tiene símil alguno, acaso en el plano tecnológico donde los cambios son tan vertiginosos que ni se alcanzan a comprender, el del arte es un saber que ha variado en su hacer, en la forma en que representa el mundo y dice algo de él.

Se pasó de los materiales, estilos y técnicas tradicionales a considerar obra un orinal, algo que ya estaba hecho y que fue considerado arte a partir del concepto; idea que dio al saber del arte la reformulación de su hacer: lo importante ahora será la trama conceptual, sustento de la obra. *“El artista quiere experimentar que ha hecho algo que no poseía existencia con anterioridad. No precisamente una copia de un objeto real, por hábil que fuere, no un fragmento de decoración, por diestramente que se lo realizase, sino algo más importante y duradero, algo que el artista considera que posee mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia”*¹⁶¹

Esto abrió al arte a todo tipo de consideraciones; bajo la primacía de la razón artística se construyeron formas para comunicar críticamente algo del mundo, aunque a veces son para opinar o para repetir. Desde que el arte conceptual pasó a apropiarse del hacer ya no hubo excusas para callar ideas, el hilo argumentativo tejió el soporte de lo que sería considerado como tal, porque si la obra a pesar de tener buena técnica no tiene una idea que la sustente, no pasa de ser un artículo para la colección personal. El peso argumentativo de la obra determinó su relación con el mundo y el concepto de “uso” que empezaba a establecerse de ella.

¹⁶¹ GOMBRICH E. H. La historia del arte, p, 585

La transformación del arte excluyó la generalidad de la sociedad, de hacer arte para los demás, se empezó a llevar a cabo un hacer que confundía a las personas que tenían por sentado lo que el arte era; esto dividió los conceptos y enfrentó las ideas. Ortega en 1925 y frente a lo que llamaba el arte nuevo opuso a la sociedad:

“El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil”¹⁶².

Ortega en el surgimiento de las concepciones vanguardistas del arte ya intuía la separación del público que hoy día cuestiona las obras de arte cuando se pregunta ¿Qué le da a una obra el carácter de tal?

La obra de arte aparece como una unidad de sentido, pero una que requiere comprensión y reflexión. No representará el arte ya a la sociedad ni sus intereses, no narrará hechos ni contará hazañas humanas, al contrario denunciará radicalmente la objetivación del sujeto sometido al concepto de modernidad y revolución industrial y posteriormente tecnológica. *“He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico”*¹⁶³ Esto es, un arte para artistas, arte para los que comprenden la experiencia sensible dejando al margen a la mayoría de la sociedad que dejó de interesarse por aquello que representaba en muchas ocasiones por estar dado en un lenguaje abstruso ya que *sólo quiere hablar de sí mismo*.

Hasta el s. XVIII el carácter del arte se había dirigido hacia el realismo, era popular, representaba el mundo al que no sabía leer, mostraba las investigaciones de la época, retrataba los distinguidos personajes que hacían historia o bien podían pagar por ello,

¹⁶² ORTEGA y Gasset José, La deshumanización del arte y otros ensayos, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p, 13

¹⁶³ Ídem, p, 19

narraba los mitos fundacionales de diferentes culturas. La llegada de las vanguardias alteró por completo este sistema, más la ruptura definitiva llegó con la obra de Marcel Duchamp “la fuente”, que en 1917 se presentó alterando por completo lo que por arte se entendía. Hasta esa fecha, la variación de los estilos en las artes plásticas se había dado en la forma, de pintar un bodegón con el mayor realismo posible, a pintar un bodegón cubista el objeto era el mismo aunque lo hiciera un manierista o un impresionista, eran los elementos tradicionales con lo que se entendía se hacía la pintura, lienzo, óleos, pinceles, caballete, todos esos elementos son lo denominado “típico” y aunque el público no gustara de tal o cual estilo, reconocía que era una obra. Más la incursión del *Ready-made* (lo ya hecho) en la experiencia estética desubicó los viejos planteamientos de lo que todos entendían por es arte y no es.



Ilustración N° 11: Abraham van Beyeren: *Bodegón de banquete* (1667).



Ilustración N° 12: Paul Cézanne Bodegón con cebollas (1895-1900).



Ilustración N° 13: Juan Gris *Bodegón*, , 1913.

Duchamp fue el punto de partida para una serie de manifestaciones artísticas que tomaban un artículo de la vida diaria y lo colocaban de tal manera que su significado habitual desaparecía bajo el nuevo título y punto de vista, creando un pensamiento nuevo para ese objeto. “*Las maquinas existen, están ya hechas, el problema es entonces*

ver si de ellas se puede hacer algún uso de orden estético, más allá de los usos de orden práctico que respetan las funciones para las cuales han sido producidas”¹⁶⁴. Esta variación de la forma de concebir el mundo y su relación con él, daría el impulso suficiente a la creación artística para formular nuevamente la realidad y presentar una forma de conocer que no respondiera a los arquetipos sino a la identidad y el concepto del que crea. “Fue en parte un ataque a la actitud según la cual arte y belleza guardaban una relación interna, como les sucedía a la belleza y la bondad. Y el abuso de la belleza pasó a ser un dispositivo para dissociar a los artistas de la sociedad que éstos despreciaban”¹⁶⁵



Ilustración N° 14: Marcel Duchamp La fuente., 1917

La obra de arte se cargó de sentidos antes impensables y en ocasiones inexplicables, determinar un carácter a la misma y medirla bajo parámetros específicos como ocurría con la ciencia fue impensable y se optó por seguirla considerando como entretenimiento tal como había empezado a suceder en el s. XVII con la formulación del método

¹⁶⁴ BARILLI Renato, El arte contemporáneo, Norma, Bogotá 1998, p, 249

¹⁶⁵ DANTO Arthur, El abuso de la belleza, Paidós, Barcelona 2003, p, 89

científico. Esto acentuó la falta de responsabilidad en la comprensión del arte que como tantas veces durante las guerras fue usado como maquinaria de propaganda. Esta es otra de las funciones dadas, concientes de la labor pedagógica y dinámica del arte, se le usa para adoctrinar que es el resultado de la radicalización de un conocimiento determinado sobre el mundo. El conocer que se dirige hacia la formación es plural, acepta el juicio del otro y suele anteponer las consideraciones generales a las particulares. Este tipo de conocimiento se logra a través de la obra de arte entrando en relación con la misma, viéndose a si mismo en ella.

El arte relacional por ejemplo, procura romper los esquemas según los cuales la obra es un mero objeto de observación y el espectador se encuentra estático frente a la misma, las obras de este tipo exigen al que las contempla que se interactúe con ellas, que se lleve a cabo la función ontológica del juego para que la obra aparezca realmente, aparezca a través del sujeto. Las manifestaciones contemporáneas del arte acentúan en muchas ocasiones este carácter, en la obra del austriaco Erwin Wurm, por ejemplo, se exige en ocasiones interacción y comprensión de los sujetos que intervienen con él, es el caso de las *one-minute-sculptures* esculturas de un minuto que ofrecen al público diversas instrucciones para la producción de esculturas: *DIY (Do It Yourself: Hágalo usted mismo)*.



Ilustración N° 15: Erwin Wurm *Do it yourself*

Como dirá Christa Steinle:

“Se fotografían a los actores con diferentes objetos en diversas posiciones que sólo pueden mantener un corto periodo de tiempo. Volumen, peso, equilibrio, forma – criterios clásicos de la escultura- presentándose de un modo nuevo, grotesco o paródico. Para Wurm, el concepto de escultura ha evolucionado a partir de los años 80 desde un objeto sobre un podio hasta instrucciones abiertas de acción. La producción de esculturas a través de la acción del público para ser fotografiado es una forma actual de traspasar fronteras. La participación del individuo, que constituye el arte, abre un horizonte de acciones determinante para el futuro del individuo en la sociedad.”¹⁶⁶

Así el individuo decide sobre la oferta de soluciones. Este cambio de paradigma sobre la obra de arte, vincula estrechamente a quien la experimenta, la obra de arte contrario a lo que se había considerado desde algunos cánones clásicos, tendrá que ser tocada, vivida, alterada, descubriendo así el verdadero significado de su contenido, de todo aquello que habrá de ser dicho tanto por quien la hace como por quien con su interacción le da vida. Quizá también podríamos referirnos al trabajo de Jhon Cage con su mencionada intervención silencioso-musical 4'33 donde las personas a través de sus reacciones construyen lo que en principio y de corte tradicionalista pertenece a la acción de los instrumentos siguiendo las partituras de una sinfonía.

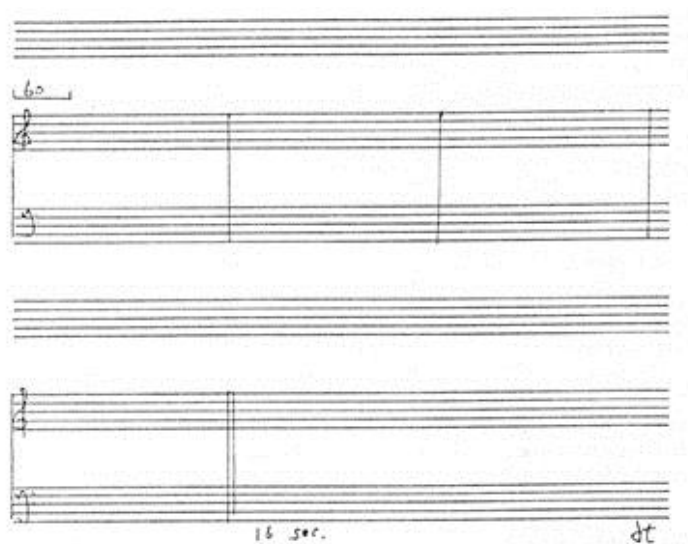


Ilustración N° 16: Jhon Cage, partitura para 4'33''

¹⁶⁶ STEINLE Christa, Curaduría del arte austriaco actual en: www.medialabmadrid.org

O podemos considerar no ya el performance sino la creación por ejemplo de Jana Sterbak con su *meat dress*, para-morfoseada en la actualidad, o la en apariencia; macabra manifestación de Guillermo Habacuc en la que según su concepto nos tocamos al ver morir un perro en nuestra presencia, pero no con los perros que mueren en las calles abandonados, o que decir de los animales muertos que nos comemos o la piel destajada que usamos.

Ante este estado de cosas, si se ha considerado que el arte representa la cultura y las manifestaciones propias del ser humano, todo aquello que es infinito reunido en la finitud de una obra de arte que podría ser sublime y hasta inteligible ¿Es entonces esta forma de arte aquello que representa al ser humano? ¿Es acaso esta nuestra cultura? Pedir lo que se entiende como “verdad” desde el método inaugurado por Descartes para este tipo de manifestaciones resulta paradójico pues en apariencia el carácter de verdad de este fenómeno estético hoy es confuso e ininteligible ¿Cuál es la necesidad del arte y específicamente de este tipo de arte?

Si se piensa en el arte que históricamente llega hasta hoy, todas aquellas creaciones artísticas distantes en el tiempo por que se pueden comprender por la atemporalidad del fenómeno estético; aquel arte para algunas concepciones es un objeto susceptible de valor comercial, un objeto que es entendido como un fetiche para simbolizar clase o estilo, o simplemente un objeto que se recoge en lugares especiales donde las personas acuden a conocer aquello de lo que se habla y se comenta como los museos. La necesidad del arte, o la función del mismo pueden estar encaminadas a la contemplación, el goce o el alivio de los avatares de la existencia.

Tal como trae Gerard Vilar el caso de Arthur Schopenhauer para quien el arte proporciona un efecto aquietador ya que “*no emancipa para siempre de la vida, sino que libera de ella por unos instantes*”¹⁶⁷ El arte se ubica en otro plano, de manera suprasensible sirve de consuelo para la vida “*lo que encontramos terrible e insoportable*

¹⁶⁷ SCHOPENHAUER Arthur, El mundo como voluntad y representación, Alianza Editorial, Madrid, 2010, §52

*en la realidad como un asesinato o un naufragio se transfigura en las representaciones del arte bello en algo que nos proporciona gozo y actúa como un bálsamo sobre nuestras heridas permanentemente abiertas”*¹⁶⁸

Esta forma de concebir la obra de arte deja a un lado las representaciones del Bosco, por ejemplo, o los dibujos de aquellas monstruosidades de un pie en el que se integra cabeza y brazos, o una oreja con las mismas características. En este respecto sobre este aspecto se escogía la obra de arte a contemplar, qué sinfonía escuchar; la voluntad determinó la intención con que se experimentó el fenómeno estético que habría de sopesar nuestros días. Y el arte contemporáneo, el arte actual, el que impacta por su aparente desorganización ¿Cuál es su función? ¿Acaso parafraseando a Theodore Adorno, la función del arte sería no tener función en un mundo funcionalista? Así, la “necesidad” del arte quizá sea *“crear desorden, abrirnos a lo nuevo a las ilimitadas posibilidades de creación de sentido a formar, reformar y transformar nuestro mundo”*¹⁶⁹

El ingreso del concepto “desorden” en el orden del arte tradicional, aunque se origina con el germen mismo de las vanguardias estéticas, se puede rastrear como un resultado crítico de nuestro concepto de la sociedad que a partir de la invención de la fotografía y el desarrollo masivo de los medios de comunicación, transformaron la obra de arte cada vez más hacia la masificación o la fugacidad de un instante efímero. La conclusión de las problemáticas que se le presentan a la obra de arte contemporáneamente no se determina por el lenguaje ni por un determinado concepto. Así como los cuestionamientos dos siglos atrás eran unos, es posible que un siglo después la pregunta por la obra se dirija a otro problema, acaso sobre cómo volver a pintar al óleo cuando la sociedad ha tecnificado todos los medios de reproducción, o acaso se vuelva, en un retorno místico, al origen mismo de la obra de arte, a la fidelidad y simetría tan valorada por los griegos.

El camino que tome el arte y cualquier otro saber que dependa del ser humano parece incierto, éste le imprime ese carácter; no hay certeza posible de la suerte de la obra de

¹⁶⁸ VILAR Gerard, La razones del arte, p, 25

¹⁶⁹ Ibíd., p, 31

arte, esa es la dinámica misma del conocimiento, el fluir. Este estado de incertidumbre que rodea hoy en día la obra de arte, le brinda la pluralidad de las interpretaciones, pero le confiere la dificultad de aprender a realizar un juicio y una distinción entre uno y otro concepto o experiencia del arte. En el arte se puede efectivamente hablar de conocimiento, no como técnica sino como experiencia humana de un sujeto que construye una visión del mundo a partir sus vivencias y lo plasma de forma plástica o literaria.

Tal vez sólo pueda decirse con Adorno que este tipo de verdad pretendido para la experiencia estética, las obras que él denomina auténticas donde se da este “*se distinguen por su contenido de verdad y esta verdad, que es de carácter no conceptual tiene que ser conmensurable y coincidir en la idea con la verdad filosófica*” el contenido de estas obras será pues “*la solución objetiva del enigma de cada una de ellas*”¹⁷⁰ La verdad tal como la interpreta la hermenéutica es temporal. Con esto se acaba la pretensión de una verdad definitiva y absoluta sea cual sea, que puede perdurar pero no ser la única. La noción de la misma está determinada y construida a través de la historia por el pensamiento humano que no puede prescindir de ella, la necesita como faro así éste guíe erróneamente los cursos.

5. Conocimiento y arte

Es momento de preguntarse nuevamente, ¿Es posible acceder al conocimiento a través de la obra de arte? ¿Cómo se da tal acceso? Como teoría del conocimiento el arte brinda los elementos más importantes de la misma: un sujeto, un objeto, el acto intelectual frente al mismo, en este caso la obra, y un resultado mediante juicios. Estos elementos constituyen la ecuación formal sobre la que se sustenta el conocimiento que se presenta en la obra de arte. Seguir negando tal hecho a pesar de lo conflictivo que pueda resultar el arte contemporáneo es negarse a reconocer la existencia de otras formas de la experiencia, otros modos de conocer que no siempre responden a un método específico. El arte como apertura y constitución de sentido está dispuesto constantemente a nuevas formas de sentido y significación.

¹⁷⁰ ADORNO Theodor, Teoría estética, Orbis, Madrid, 1977, p, 171

Para comprobar tal pretensión de conocimiento a través de la obra de arte, además de lo mencionado por el pensamiento filosófico, se vinculó para los fines de esta investigación, la experiencia del público frente a la obra de arte y el testimonio del artista que lleva a cabo la construcción de conceptos que repercuten en la sociedad. Ambos marcan la dinámica que da vida al movimiento de la comprensión artística, de la vivencia que los enlaza y la experiencia que comunica. Al público se le realizó una encuesta con tres preguntas frente a la obra que estuviesen contemplando. Las preguntas fueron: Cuál es el nombre del autor y de la obra que está observando, Cuál es la reflexión que genera en usted la obra que aprecia y Considera usted que la obra le aporta conocimiento, ¿porqué? Todas dirigidas a indagar y confrontar sin importar cual fuese su nivel académico su situación personal frente al arte, la situación concreta del sujeto frente a un objeto que contempla y del que emite juicios.

Todo conocimiento parte del autoconocimiento, de la antigua y siempre vigente sentencia del templo de Apolo “conócete a ti mismo”. Como espacio determinado para llevar a cabo las preguntas se escogió el museo al que muchos reparos se le hacen por representar la institución que finalmente determina qué es y qué no es arte; pues ha configurado por si misma lo que Arthur Danto denomina “Mundo del arte”; aquel espacio teórico en el que el valor de obra de arte de los objetos no depende de *“propiedades o cualidades más o menos definibles o indefinibles conceptos abiertos o cerrados, sino que depende de otra cosa, algo más parecido a una forma de vida una “atmosfera conceptual” que nos permite que en cierto momento histórico identifiquemos un objeto como obra de arte mientras que en un momento histórico anterior dicha identificación hubiera sido imposible”*¹⁷¹ el mundo del arte es un complejo entramado que configuran artistas, público, instituciones, museos, fundaciones, galeristas y críticos que giran en torno a la obra de arte.

Al no contar con ciudades en las que se pueda contemplar abiertamente la experiencia estética de la obra propiamente dicha, se optó por recurrir al museo; este espacio diverso, histórico, moderno o religioso que brinda los elementos con los que

¹⁷¹ VILAR Gerard, las razones del arte, p, 81

efectivamente es posible constatar que hay un incremento de la experiencia de mundo en cada sujeto cuando su relación con el arte se hace efectiva. Los resultados muestran una diversidad de conceptos de conocimiento. Algunas personas consideraban este o bien como el saber acerca de la técnica, del imaginario creativo, el conocimiento ancestral, popular, o como el saber común transmitido mediante preguntas.

Por ejemplo, podemos tomar el siguiente caso. Mujer, entre 16 y 21 años, estudiante universitaria, asistente al museo de la moneda y que frente a la obra de Alejandro Obregón “La violencia” reflexiona: *“Sus tonos son fríos, hay una mujer desfigurada, mutilada cada expresión no da sino a entender lo maltratada que está”* Su concepto, dirigido en parte al hacer de la obra, repara en la mutilación y el maltrato, primeras impresiones que la misma ofrece y que conducen al tema mismo de “la violencia”, sus implicaciones históricas y las desconocidas para los habitantes de la ciudad quienes evitamos el fuego cruzado del campo. Sobre la pregunta si considera usted que la obra de arte aporta conocimiento y porqué la respuesta fue: *“Claro que si. Quien plasma en un bastidor algo lo hace con el fin de transmitir una esencia, un algo que pasa, que es capaz de jugar con la creatividad, ese algo es el conocimiento que para el artista es como la musa”*. La idea de conocimiento aquí se interpreta como transmisión de un saber propio hacía los demás a través de la creatividad.



Ilustración N° 17: Encuestada frente a la obra “La Violencia” de Alejandro Obregón.

Las reflexiones del público frente a la obra lo confrontan; no es sencillo indagar a través del arte las experiencias propias y pretender que sean manifestadas. La falta de educación estética en la población colombiana limita radicalmente los términos con los cuales referirse al arte y esto ya es de por sí un problema. ¿A quién corresponde la educación estética de los colombianos o de los sujetos en general? Entre más sensibilizadas estén las personas de tal o cual cultura en la experiencia de la obra de arte, mayores serán las maneras en que puede representar su realidad. La diversidad es lo único que nos garantiza el respeto y la democratización de las ideas. Si en lo único que es formada la infancia que crece en la marginalidad es en la violencia, no podemos esperar que la contemplación del mundo de los mismos se de sensiblemente.

A las reflexiones del público se les sumó el diálogo de aquel que conceptualiza el mundo artísticamente con sus obras, los realizadores de las mismas vinculan su experiencia a la relación entre arte y conocimiento. El artista lleva a cabo una obra que mediante la relación con su propio saber expone a los demás. En la obra como lo indica Oscar Muñoz realizador de “Cortinas de baño”, “Aliento” entre muchas otras: *“El tipo de conocimiento no necesariamente tiene que ser científico, puede ser emocional, puede ser sentimental, perceptual”* porque lo importante es la transmisión de la experiencia y lo que contribuya a la construcción del sujeto y su cultura.



Ilustración N° 18: Oscar Muñoz, Cortinas de Baño

Cortinas de baño es una obra que juega con los conceptos concebidos de lo que es la realidad y así como un ilusionista, engaña nuestro aparente dominio del mundo. En esta obra *“La impresión y la fotografía (fotoserigrafía); el dibujo, entendido en el trazo que sobre la imagen hace el goteo del líquido; la instalación comprendida en la extensión bidimensional que hace la cortina de baño, al exigir un espacio circundable en el que la luz pueda atravesar su transparencia para ofrecer así visibilidad a la forma impresa”*¹⁷² todo conjuga para crear lo aparente, sembrando así la duda que mediante preguntas nos puede conducir hacia el conocimiento.



Ilustración N° 19: Oscar Muñoz, Aliento.

Con una dinámica propia, Aliento es una representación de la memoria como hecho inmanente que requiere ser traída constantemente para no caer en el olvido. La obra hace uso claramente de la dinámica del juego en el que el vaivén entre obra y espectador construye la experiencia estética. *“Aliento se compone de una serie de pequeños discos espejeantes que no revelan nada fuera del rostro del que se acerca a verlos. Pero cuando se sopla por la boca en la casi plateada superficie, surge el retrato de un desaparecido que el aliento del ciudadano solidario hace aparecer simbólicamente”*¹⁷³

¹⁷² MARIA Iovino en: Oscar Muñoz. Volverse aire, Ediciones Eco, Bogotá, 2003, pag. 16

¹⁷³ MEDINA Alvaro, Arte y violencia en Colombia, p, 80

Cada obra es un acceso a formas de comprender el mundo, esto es, conocer. La experiencia estética que surge revierte la relación artista, obra y para vincular a este último en una dinámica que como se vio, en muchas ocasiones le obliga con su experiencia a ser él mismo la obra. Al respecto dice el artista: *“Los tipos de conocimiento a los que se puede acceder son a nivel de la experiencia, esa experiencia esta dada en la relación con el espectador, ver las cortinas o aspirar los espejos, tienen que ver en la relación con el dialogo con el espectador, depende de esos componentes que se den en esa experiencia lo que puede ser una experiencia reveladora o no, o simplemente una experiencia emotiva.”*

La obra se ofrece a la interpretación, cada sujeto tomando como referencia la misma, puede llevar a cabo una reflexión que lo confronta con una situación ya sea particular o general y que después habrá de arrojar unos resultados a su experiencia. La obra es un puente de conocimiento, un puente transmisor que se extiende a través del tiempo y la distancia.

Durante el momento de la creación hay exaltación, se ensimisma y tal como Ion en el diálogo con Platón en el que la intermediación de la musa inspira el hacer, el artista plasma su vivencia en la obra, ese es el acto creativo artístico. Lo que pasa alrededor del que crea según Nicolás Cabrera, fotógrafo, es un acto en el que las emociones se comunican, *“cuando alguien ve la obra en un museo, la obra transmite esa emoción, es un especie de canal, como si la obra no fuera la pieza”*. El conocimiento adquirido a través de la obra construye al sujeto por medio de la experiencia ajena, quien puede tomar los elementos que necesite para su comprensión del mundo.

Es el caso, por ejemplo, del artista Santiago Lourido, que en a “fuego de selva” logra hallar en la mancha producida naturalmente, la abstracción natural del pacífico colombiano, para transmitir por medio de un conocimiento ancestral la vivencia del mundo de quien habita la selva desde el inicio: los indígenas. En esta obra, el lienzo es cocinado con dos tintes naturales, se deja secar y luego se buscan lugares específicos donde se entierran dejando que los mismos sean trabajados por la tierra, que como tiene

acumulaciones ferrosas oxida los tintes fijándolos conservándolos intactos hacia el futuro.

En el trabajo no es sólo aplicar un tinte en una tela, es una reacción química con el elemento telúrico lo que fija finalmente la mancha como abstracción pura del entorno. *“La idea mía es volver casi que al inicio, a esa materia intocable para comunicarme con la tierra y hacer un reflejo de ese entorno, por eso busqué los indígenas, su información ancestral para mi es mucho más pura que la que tenemos nosotros que es mas invasiva”*



Ilustración N° 20: Santiago Lourido, A fuego de selva

En la elaboración de la obra la comunicación con el ambiente es vital, el artista no interviene en su ejecución, es un espectador que comunica los resultados, pero que no los ejecuta *“el hecho de que no tengas una pincelada, sino que estés otorgándole la confianza al entorno para que simplemente plasme su mancha es importante, respetándolo como tal, sin alteración. Ese azar es de alguna manera un lenguaje*

instituido por el medio” Lo que ocurre es una manifestación, la mancha se fija apareciendo como la voz pura y abstracta de la tierra de la selva del pacífico colombiano. En esta obra hay una apertura natural del entorno que mediante la mancha se interpreta como un oráculo para el nativo y como la capacidad de transmitir otras formas de comprender el mundo a través del arte.



Ilustración N° 21: Santiago Lourido, A fuego de selva, vista interior

Así lo considera Carlos Motta el autor de ‘We who feel differently/Nosotros, que sentimos diferente’ exposición que se presenta junto a la publicación de ‘Lesbians to the rescue/Lesbianas al rescate’ (Ltrr) bajo el nombre de *Normativo*. “*La manera como he abordado el trabajo artístico es partiendo que a partir de la experiencia artística se puede llegar a un conocimiento muy concreto de conocimiento, mi investigación parte de una problemática política y utiliza diferentes metodologías mas comunes en el campo de las ciencias sociales y las utiliza dentro el campo del arte para producir conocimiento específico en el arte.*” La perspectiva política de diversidad sexual e inclusión trabajada en esta exposición como lo indica la curadora de la misma Verónica Wiman “habla acerca de las realidades y sentimientos alrededor de las preferencias sexuales consideradas como minoritarias, diferentes de lo normal, de acuerdo con los esquemas sociales, la moral, los valores y las tradiciones”



Ilustración N° 22: Carlos Motta, *We who feel differently*,

El ideal de la inclusión es fundamental para lograr transmitir de forma directa conocimiento sobre las llamadas minorías en este caso, sexuales, por eso normativo es una exposición en la que como indica Motta *“La forma de la obra es discursiva, no se manejan códigos estéticos que deban de ser descifrados por conocimiento previos, es directo. A mi me interesa de la practica artística insertarla en circuitos sociales que tengan efectos sociales específicos, me interesa menos la codificación estética, la experiencia que propongo es practica y muy concreta.”* La obra ofrece una apertura al mundo desde otra visión, una más extensa que la propia, una que pretende cumplir con el ideal de formación cuyo único fin es incluir el pensamiento del otro.

Para el artista Nelson Vergara, realizador de las video-instalaciones *“Paisaje desmembrado”* y *Montaña abajo”* en el que la naturaleza es fundamental en la composición de la obra *“el arte es una forma de conocimiento, lo único es que es una forma de conocimiento no basada en la certeza sino en la duda y en la pregunta y ese es nuestro gran problema frente a lo que es la investigación (...) nosotros diferenciamos la investigación no por método sino por objetivo”*



Ilustración N° 23: Nelson Vergara, Río abajo, Video-instalación

La obra de Vergara es un recorrido por el silencio de los espacios, por el sonido de la naturaleza que habita en rincones inexpugnables a la mayoría de los espectadores que se acercan a territorios distantes a través del lente revelador del artista. *"En muchos parajes se notaba la violencia social; por eso, fue una decisión consciente conjugar en los videos esos vestigios de la realidad colombiana con la violencia de los elementos que componen el paisaje"*¹⁷⁴. Navegando por los ríos de Colombia, la cotidianidad es mostrada sin miramientos; los paisajes, sublimes y reveladores, recuerdan las pretensiones del pintor del Romanticismo Alemán, Caspar David Friedrich cuyos escenarios naturales minimizan la actividad del ser humano conduciéndolo a la contemplación del lugar que sobrepasa cualquier modelo de comprensión posible; *"el ser humano está de espalda, de modo que no es a él a quien debemos mirar, sino a través de él, poniéndonos en su lugar, viendo lo que él ve y sintiéndonos como él un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza."*¹⁷⁵

¹⁷⁴ Ver nota completa en: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10110847.html

¹⁷⁵ ECO Umberto, Historia de la belleza, p, 296



Ilustración N° 24: Nelson Vergara, río abajo, Video-instalación.

Al respecto dice Vergara en una entrevista para Ricardo Arcos Palma:

“La obra de Caspar Friedrich logra introducirnos en la mirada de quien mira”. Con esta confesión uno entiende buena parte del dispositivo plástico que despliega el artista en su obra: la insistencia en la mirada de quien mira. Mirada mediática que logra configurar un paisaje aún desmembrado. Pero este desmembramiento alude no solamente a un lugar fragmentado, sino también a un cuerpo, pues en efecto el cuerpo es quien posee miembros. Así, la obra de Nelson Vergara, no es un trabajo sobre la imagen del paisaje sino, sobre el cuerpo y con el cuerpo del paisaje ¹⁷⁶

El hacer artístico es el momento en el que surge el puente entre obra y público, la creación consiste en traer de otros espacios la realidad inalterable de las cosas, con sus sonidos, su violencia y su tiempo. La apertura de nuevas maneras de comprender la realidad nos permite acercarnos a formas de pensar ajenas que integrándolas al conocimiento propio dan visiones más generales del mundo.

¹⁷⁶ Ver nota completa en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=6883>



Ilustración N° 25: Fotografía de Miguel González

Cada obra de arte está dispuesta a las interpretaciones de quien las contempla y reflexiona sobre ellas, en este sentido es la intención del observador el que determina su significado. Miguel González, curador y crítico de arte, se suma a esta posición, él considera que a través de la obra de arte:

“Se accede a los conocimientos, se supone que la obra de arte debe de emanar significados para los distintos tipos de espectadores, si los filósofos se acercan pueden ver reflexiones relacionadas con el pensamiento, si los psicoanalistas se acercan, entonces pueden escudriñar la personalidad de Da Vinci, el doctor Freud con la santa Ana del Louvre, si los políticos se acercan piensan que la opinión de los artistas ha sido altamente política entonces sacan a cuento los fusilamientos de Goya o el Guernica de Picasso, si la gente de la moda se acerca, ese es el gran documento, como se vestía Maria Antonieta y como se vestían en el renacimiento, como se vestían los griegos, a través de las bases, emana muchos conocimientos, pero claro, la esencia del mundo del arte es que el arte tiene que producir significados y significantes, esos son los parámetros para juzgar las obras de arte, las obras de arte que se someten a eso y nosotros les hacemos el experimento de escudriñarles el significado y el significante y pasan la prueba, nosotros pensamos que esas estupendas obras de arte o son obras de arte que importan; hay otras imágenes que tienen los mismos ingredientes de la obra de arte, por ejemplo la publicidad, la publicidad no trasciende, son imágenes que se hacen para una semana un mes un año, no trasciende la imagen misma, no perduran”

El carácter polisémico de la obra de arte hace que la misma sea inagotable, que no haya un solo significado valido posibilita la constante renovación de los términos con los cuales se comprende y se interpreta la obra. Tal vez en esto radica su

determinación al conocimiento, en que en el cambio no hay nada estático, todo fluye y se reafirma en la búsqueda de lo siempre nuevo, de aquello que por más avanzada que se encuentre la ciencia, nos siga sorprendiendo. Los parámetros para evaluar lo que puede ser considerado para la institución arte, a pesar del vuelco generalizado por el concepto del mismo, aún se miden bajo la pretensión de comunicabilidad, de sentido y significado.

Es la obra que “*pasa la prueba*” la que logra ocupar los espacios de reconocimiento institucional como el museo o la galería, más las obras que aparentemente puedan no ser claras para los juicios que dicen qué es y qué no es, ¿acaso no podrían estar llevando la misma carga que obligó a un grupo de artistas a finales del s. XIX en París a darle apertura el *salón de los rechazados*? Tal como ahora, la forma y el contenido de muchas de aquellas obras eran incomprensibles por la ruptura que se estaba generando con el arte contemporáneo, arte en el que un concepto de verdad como adecuación del intelecto a la cosa no es posible pues la diversificación del saber ha logrado expandir la definición de verdad a una multiplicidad cuyo valor sería difícil cuestionar.

En la obra de arte, como tal en general, no hay una verdad. Cada obra reúne una determinada visión de mundo, una técnica, un sentido, una historia; cada obra es única y en este sentido tiene un modo de comprender y brindar conocimiento diferente pero dirigido hacia nuestro saber de la realidad. Esto era lo que se buscaba con la investigación, pues más que preguntarse y determinar si con tal o cual teoría esto se hacía posible, lo más importante era comprobar, determinar por la experiencia y validar el método propuesto. Tal vez no sea la manera, ni sean los datos suficientes para llegar a una respuesta definitiva, pero si son los pasos en el camino para llegar a esto; a la obra de arte como fuente inagotable de conocimiento cuya presencia en la educación ha de ser incentivada desde la temprana edad para formar en la sensibilidad una futura sociedad que comprenda y acepte el otro a través del arte.

Conclusión.

La relación entre conocimiento y arte a lo largo de la historia teórica y prácticamente se ha demostrado. Su relación se da por sentado, pero no se cuestiona, se ha olvidado la fundamentación de la misma y esto es lo que da una imagen equivocada del conocimiento sensible. La aceptación de este testimonio, válido para el saber aunque puesto en duda, ha recibido reconocimientos de la filosofía misma que ve en este modo de comprender el mundo una fuente inacabable de experiencias que forman el carácter del individuo cuestionándolo y obligándolo a tomar una posición frente a su existencia. En la comprobación de la relación antes dicha, es indispensable primero un dato para medir posibles formas de comprensión y segundo un indicador de la educación sensible, educación que no es asumida seriamente por la educación básica y media, y que no es impartida para la mayoría de la población cuya única referencia sensible es la violencia de la cotidianidad.

¿De quién depende la educación sensible de la población colombiana? Si esperamos que esta labor de formación la cumpla la educación superior, es muy tarde ya. Se sabe por experiencia que en la educación básica y media la educación artística está dirigida al hacer manual, las disposiciones de tiempo dadas por la normatividad oficial cohiben un mayor desarrollo del pensar pues el área está dada como una materia lúdica. Bajo la consideración económica, el arte es una distracción que puede suplir la televisión o algún medio masivo, más se olvida que lo importante es el desarrollo de capacidades intelectivas sin las cuales las aspiraciones del sujeto se determinarían por lo que otros decidan por él en la ausencia de un criterio formado. Y recordemos que esta, es la verdadera mayoría de edad; pensar por cuenta propia.

El proyecto de la educación sensible ha sido constantemente formulado a través del desarrollo del pensamiento humano, de él ha dependido que la comprensión del mundo sea diversa y políticamente comprensible, es su hacer el que posibilita las relaciones entre culturas, la aceptación del pensamiento del otro, la interpretación de su lenguaje. Es necesario que un proyecto como este sea parte de la formación del individuo, aunque esto ocurre en muchos niveles, la infancia de la población más vulnerable no se capacita

en ello, generando un gran vacío que parece no importar ni ser necesario para vivir, pero es fundamental para la comprensión del mundo. La mayor parte de la población colombiana no piensa siquiera en determinar y reflexionar sobre el fenómeno del arte, los medios masivos de comunicación definen un juicio y una temática particular que seguir. No se ha educado para pensar la sensibilidad, se vive y no se es conciente que algo efectivamente está pasando; distraídos por la influencia de los medios, pensar el arte es la menor de las preocupaciones cuando comida en casa no hay.

Ni que decir de la filosofía que para la mayoría de la gente es en palabras de Borges “Un pasatiempo intelectual”, algo sin lo que al igual que el arte, es posible vivir. Esto para demostrar que si se considera en un plano formal del pensamiento, nada de lo anterior es necesario para vivir, mas es indispensable para existir. El que una persona no sepa nada de arte y frente a un cuadro pueda conmoverse, demuestra la existencia de una sensibilidad común que necesita ser formada, educada. Entre mayor sea el conocimiento de otras maneras de comprender el mundo, mayor será la solución propuesta a los problemas comunes, mejor será la respuesta como argumentación y sustentación, más claros serán los objetivos de la infancia y la adolescencia frente a la realidad que nos determina.

Existe verdad en el arte para quien se acerque a indagarla en él, la experiencia da resultados claros sobre ello, en cada una de las encuestas y entrevistas realizadas el resultado fue el mismo: se puede acceder al conocimiento a través de la obra de arte, se puede llegar a un concepto de verdad; no la formal o científica, la que rige determinadas leyes de la naturaleza, sino la que surge de la experiencia humana, la que se construye con la historia y se fundamenta día a día, reformulándose, siempre a la disposición del que la enuncia y de aquellos quienes la creen. En este sentido tal vez lo mejor sea afirmar con Nietzsche que muchas de las verdades no son más que

“Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza

sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal.”¹⁷⁷

Este es quizá el mayor riesgo de esta forma de la verdad; la manipulación y su relación con la mentira. El arte a través de la historia a estado relacionado a esta última, desde el pensamiento de Platón quien consideraba a los artistas que practicaban la mimesis charlatanes¹⁷⁸ por imitar el mundo y engañar a los que no distinguen la ciencia, con aquello que no es. El conocimiento propuesto por el arte ha sido empleado por la conciencia humana en la promoción de todo tipo de intereses, más lo que el arte sea, no hay una manera concreta de saberlo por la continuidad de las interpretaciones que se tejen sobre el mismo. En el constante fluir la obra permanece constantemente abierta, siempre dispuesta a *"un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante"*¹⁷⁹. Dotado de múltiples interpretaciones, el conocimiento del mundo surge a través del arte como un sentido inalterable que se ofrece siempre sin restricciones a la conciencia que a él se quiera acercar.

¹⁷⁷ NIETZSCHE Friedrich, Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Obras completas, Vol. I, Ediciones Prestigio, BsAs, 1970, p, 547

¹⁷⁸ “Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y que esto poco es un mero fantasma” Platón, La República, Editorial Gredos, 598 c

¹⁷⁹ ECO Umberto, Obra abierta, Planeta Agostini, Barcelona, 1992, p, 34

Anexo 1: Esquema del proyecto: La aplicación en el arte

Universidad del Valle

Maestría en Filosofía

Trabajo de grado: El problema de la verdad en la obra de arte en Hans-Georg Gadamer

Proyecto: La Aplicación del arte.

La tríada hermenéutica, interpretación, comprensión y aplicación, tiene su culmen como se ve, en la praxis, en el hecho que va a concretar la idea según la cual, el arte es incremento de conocimiento. ¿Cómo se manifiesta? ¿Efectivamente este supuesto se cumple? ¿Es la obra de arte portadora de un saber al que se accede con un conocimiento previo, o sin él? ¿Es posible hablar de Verdad en la obra de arte? La aplicación de esta interpretación obtenida a partir de la comprensión, da como resultado la experiencia estética. Esta se da en muchos ámbitos, por ejemplo el museo como institución representativa. Y aunque Gadamer presenta reservas frente al papel del museo, es el lugar donde con más cercanía donde se experimenta esta relación esquivada a la cotidianidad de nuestra realidad pues aun actúa como el mediador entre la obra de arte y el resto de la población.

Objetivo general.

Determinar si es posible acceder a un incremento de conocimiento a través de la obra de arte

Objetivos específicos.

1. Verificar que la experiencia estética sea una vía al concepto de verdad.
2. Comprobar si es necesario poseer conocimiento previo del arte para acceder a la comprensión de la experiencia estética

Metodología

El proyecto se desarrollará por medio de entrevistas y encuestas tanto al público en general como a reconocidos artistas y críticos de arte.

Anexo 2: Formato de encuesta presentada al público

Anexo 3: Encuestas contestadas por el público

Anexo 4: Grabación de las entrevistas realizadas

1 - Oscar Muñoz.

2,3 - Santiago Lourido.

4 - Carlos Motta.

5 - Nelson Vergara.

6,7 - Miguel González.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Ediciones Orbis. Barcelona.1973.
- ALDRICH Virgil *Filosofía del arte*, ED Rabasa, México 1966
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Alianza Editorial. 2004.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 2001.
_____ *El pensamiento visual*. Ediciones Paidós. Barcelona 1986
- BOURRIAUD Nicolas. *El arte relacional*.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós. Barcelona. 1997.
_____ *La transfiguración del lugar común*, Paidos, Barcelona, 2002.
_____ *El abuso de la belleza*, Paidos, Barcelona, 2005
- BAUDELEAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Editorial Alción, Córdoba. 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Ilusión y desilusión estética*. Editorial Monte Ávila. Buenos Aires. 1999.
- BAYER Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de cultura económica. México. 1978.
- BELL, Daniel. *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- BOZAL Valeriano. (Ed.)*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Visor, Madrid, 1996.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, península, Barcelona, 1987.
- BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Ediciones Altaya. Barcelona 2005.
- BANFI Antonio, *Filosofía del arte*, Ediciones Península, Barcelona 1987
- BAUMGARTEN Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, ED Aguilar Madrid 1960
- CALÍBRESE Omar, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós, BsAs 1987
- CLAIR Jean, *La responsabilidad del artista, Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Visor, Madrid 2000
- CASSIRER, E., *Kant, vida y doctrina*, Breviarios, FCE. México. 1985
- DICKIE, George. *La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Editorial Visor, La Balsa de Medusa, Madrid, 2003.

- DIDEROT: *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, Aguilar, Madrid, 1973.
- DILTHEY Wilhelm, *El mundo histórico*. Editorial Altaya. 1985
 _____ *Introducción a las ciencias del espíritu*, Alianza, Madrid 1986
- ECO Umberto, *Historia de la belleza*, Editorial Lumen, Milán, 2002
 _____ *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Milán 2007
 _____ *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona 1992
- FISCHER Ernst, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, Barcelona 1985
- GADAMER Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona. Paidos, 1998.
 _____ *Elogio de la teoría*. Barcelona. Península, 1993.
 _____ *El problema de la conciencia histórica*. Madrid. Tecnos, 1993.
 _____ *Estética y hermenéutica*. Madrid. Tecnos, 2006
 _____ *La actualidad de lo bello: el arte como juego, simbolo y fiesta*. Paidos Iberica, 1991
 _____ *Mis años de aprendizaje*. Herder, 1996
 _____ *Poema y diálogo*. Editorial Gedisa, 1993
 _____ *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca. 2001.
 _____ *Verdad y método II*. Ediciones Sígueme, Salamanca. 2005
- GOODMAN Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid, 1990.
- GOMBRICH E. H. *Historia del arte*. Barcelona. Editorial Phaidon. 1999.
- GRODIN Jean, *Introducción a la hermenéutica Filosófica*. Herder. Barcelona, 2000
 _____ *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2002
- GUASH Ana Maria. *La trama de lo moderno*, Paidos, Barcelona 2002
- HEIDEGGER Martín, *Holzwege*, Traducción FCE “*Caminos del Bosque*”, Alianza Universidad, Madrid 2000
 _____ *Ser y Tiempo*, FCE, Bogotá 1998
- HEGEL George Wilhelm F. *Fenomenología del espíritu*, FCE México 1985
 _____ *Lecciones de estética Vol. I, II*, Ediciones Península.
- HUTCHESON Francis. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Madrid. Tecnos. 1998.
- HUME David. *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona. Península, 1998

- HÖLDERIN Friedrich, *Ensayos*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1990
 _____ *Hiperión*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1997
- HOFFMAN Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992.
- JIMENEZ Josè. *Teoría del arte*, tecnos/alianza, Madrid, 1996
- KANT Immanuel, *Crítica del juicio*, Editorial Espasa calpe, Madrid 2007
 _____ *Observación sobre el sentimiento de bello y lo sublime*. Editorial Alianza, Madrid. 1997
- LUKACS Georg, *Estética*, Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona 1967
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Fenomenología de la percepción*, FCE, México 1959
 _____ *La duda de Cézanne, el arte como expresión*
 _____ *El ojo y el espíritu*, ED Paidós, BsAs 1980
- MORAWSKI Stefan, *Fundamentos de estética*, ED. Península, Barcelona 1977
- MORGAN, Robert C. *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- NIETZSCHE Friedrich, *Obras completas*, Vol I, Ediciones Prestigio, BsAs, 1970
- NOVALIS, *Himnos a la noche*, Editorial Oveja Negra Bogotá 1984
- PLATÓN, *Diálogos Socráticos, La República*, Editorial Gredos, Madrid 1972
- PARRA Paris Lisímaco. *Estética y Modernidad: Un estudio sobre la teoría de la belleza en Immanuel Kant*. Bogotá. 2007
- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*.
- RABALDE, S, *Hume y el fenomenismo moderno* , Editorial Gredos, Madrid. 1975
- SCHELLING Friedrich W. J. *La relación del arte con la naturaleza*, Editorial Sarpe, Madrid 1985
 _____ *Lecciones sobre la filosofía del arte*. México FCE 1949
- SCHELLING, Novalis, Hölderin y otros, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 1987
- STOLNITZ Jerome, *Aesthetics and philosophy of art criticism*. Houghton Mifflin Company, Boston 1960
- VILAR Gerard. *Las razones del arte*, Editorial Machado. Madrid 2005.
 _____ *El desorden estético*. Idea Books, Barcelona. 2001
- WOLFFIN Enrique. *Conceptos Fundamentales en la Historia del arte*, Editorial Espasa-calpe, Madrid, 1965.