

La hermenéutica universal de H.G. Gadamer en el arte: diálogo, identidad y tiempo

The Universal Hermeneutics of H.G. Gadamer in Art: Dialogue, Identity and Time

Recibido: 29-04-11
Aceptado: 25-06-11

Robert Chirinos

Estudiante de la Maestría en Filosofía,
Universidad del Zulia
reznor1900@hotmail.com

Resumen

La presente investigación intenta abordar de manera muy resumida la teoría hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, filósofo alemán que dentro de su propuesta intenta reivindicar las ciencias del espíritu, abordando los enfoques epistemológicos de las distintas ciencias. A su vez, se plantea cómo la hermenéutica universal gadameriana, concibiendo el arte como un tipo especial de lenguaje, genera un diálogo con el espectador, el cual previamente ha sido configurado por sus distintos horizontes situacionales y temporales. De acuerdo con esta filosofía, el arte logra aproximarse a un tipo de verdad que no debe ser sometida a criterios de verificación que no le pertenecen.

Palabras clave:

Gadamer, hermenéutica, arte, identidad, tiempo.

Abstract

This research attempts to tackle, in a summarized way, the hermeneutic theory of Hans-Georg Gadamer, the German philosopher who tries to restore the sciences of the spirit, dealing with the epistemological approaches of the different sciences. At the same time, it explains how the universal hermeneutics of Gadamer conceive art as a special kind of language that generates a dialogue with the observer, who has been prepared previously by his/her different situational and temporal horizons. According to this philosophy, art approaches a type of truth that must not be subjected to verifying criteria that do not belong to it.

Keywords:

Gadamer, hermeneutics, art, identity, time.

Hermenéutica universal de Gadamer

Para poder entender cualquier aproximación al conocimiento desde la perspectiva gadameriana, es indispensable estar al tanto de su teoría hermenéutica y su aplicación a las distintas ciencias. Si bien Gadamer a lo largo de su obra filosófica hace énfasis en la búsqueda de *verdad*, no puede traducirse esta búsqueda cómo si se tratase de una sola, pues para él, esta acepción se fundamenta precisamente en la imposibilidad de ser concebida en su totalidad, propone una postura de apertura hacia aquello que se muestra y que a la vez está oculto.

De esta forma, la verdad –según Gadamer– no viene dada de una sola manera; ésta se hace presente bajo distintas facetas, ya bien sea en las ciencias naturales (*Naturwissenschaften*), como algo fáctico cuya comprobación ha sido avocada a forma de certeza –donde aún la apertura está latente–, o en las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*), también siendo éstas fácticas, pero que al ser sometidas bajo los mismos criterios de comprobación de las ciencias naturales, no aportan la exactitud necesaria para ser consideradas *verdad*. Independientemente de esto, para Gadamer, existe algo en común entre estas dos ciencias y es precisamente que ambas están sujetas a la tradición y por supuesto a la interacción del hombre con ellas.

Es pretensión de la ciencia cuestionar los prejuicios y conocer así la realidad mejor que hasta ahora. Pero a medida que los métodos de la ciencia se extienden a todo lo existente resulta más dudoso que los presupuestos de la ciencia permitan plantear la cuestión de la verdad en todo su alcance. Nos preguntamos con inquietud si no hay que achacar a los métodos de la ciencia la existencia de tantas cuestiones que demandan una respuesta que aquélla rehúsa dar. La ciencia se niega a dar respuesta desacreditando la pregunta, es decir, tachándola de absurda... (Gadamer, 1998, p. 52)

Este es el problema latente en toda la filosofía gadameriana, pues el autor intenta, a través de su teoría hermenéutica reivindicar las ciencias humanas y darle a ambas ciencias una *aproximación de verdad* ya que, si bien en la primera se cuestiona su calidad de verdadero, debido a no cumplir con los criterios de comprobación científico-naturales, en la segunda se hace caso omiso a la existencia del hombre para el estudio del fenómeno,

como si se tratase de un mundo donde los fenómenos se dieran aislados.

Lo que Gadamer propone es que en ambos casos debe ser tomada en cuenta la existencia del hombre; pues tanto las ciencias naturales como las ciencias del espíritu manejan *modos de aproximación hacia la verdad* distintos y por ende, resulta inapropiado poner en tela de juicio lo verdadero aportado por una, al someterla al *modo de aproximación* de la otra.

A partir de la existencia del hombre y su relación con el mundo, Gadamer desarrolla su teoría hermenéutica cuya regla fundamental es comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo, dónde la *comprensión* y la existencia (*Dasein*) son lo mismo. “*La comprensión...’ –dice– ‘...no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí’*. Comprender es, por ende **Dasein** y **Dasein** es comprender...” (Knabenschuh, 1995, p. 147).

Ahora bien, es importante señalar que el acto de *comprensión* se refiere principalmente a la *autocomprensión*, se plantea la existencia como un *camino hacia algo*. Se trata del entendimiento de la existencia en relación a su entorno cuya totalidad es indeterminada, ya que ese *camino* siempre está sometido a la calidad de finito del ser humano inmerso en espacio y tiempo. Este proceso de comprensión, Gadamer lo entiende como la *interpelación* de aquello que se nos presenta, un diálogo entre el que comprende y el que es comprendido, se trata pues de una comunicación continua que se da con la apertura o despliegue inherente a la existencia.

...no concibe el juego lingüístico como obra de la conciencia, sino como desplegamiento del ser, que, como el mundo humano, es dialógico. Por eso, Gadamer se interesa por el lenguaje vivido en el contexto de la *Lebenswelt*, por el lenguaje que nos habla (*Die Sprache spricht*) y no sólo por el que hablamos. Es lógico entonces que, frente al lenguaje como conjunto lógico de enunciados, insista en el discurso (*Rede*) que expresa el sentido captado antes de toda tesis enunciativa, porque el logos enunciativo se enraiza en [...] el discurso como articulación de la comprensibilidad. (López Sáenz, 2000, p. 232).

De esta manera, la interpretación se hace presente en este proceso. La *interpretación* y la *comprensión* se dan simultáneamente en la unidad, cuando se habla de *interpretar* a la vez se sobreentiende *comprender* y por

lo tanto Gadamer considera a éstos, elementos fundamentales en la unidad del pensamiento y lenguaje, atribuyéndoles el carácter de fenómeno lingüístico.

Así pues, entendiendo la concepción de existencia para Gadamer y siendo la *interpretación* y la *comprensión* un fenómeno lingüístico, la existencia, por lo tanto lenguaje.

Entonces, se habla de un lenguaje que se vive, que es experiencia y por medio del cual se comprende el mundo. Cada forma de comprender posee un juego particular donde el individuo se adentra, este proceso lúdico se refiere a un vaivén de pregunta-respuesta que se pone de manifiesto al momento del encuentro y mediante el cual se configura lo que Gadamer denomina *tradición*.

El lenguaje como contenedor de *tradición*, al ser experiencia es finito, esto quiere decir que es imposible llegar a una verdad absoluta, pues el lenguaje está en constante cambio, siempre sujeto a la *tradición* y por ende al tiempo.

La relación lenguaje-tiempo es evidente en la obra del autor. La *tradición* no es otra cosa que la forma de *experimentar* el tiempo, constituida a modo de comprensión/interpretación, que al final, se resume todo dentro del concepto de lenguaje.

Asimismo, el lenguaje está en el día a día, en lo lúdico interpretativo, por lo tanto pertenece a toda acción humana que queda registrada en la historia. Así pues, el modo de comprender del ser humano en un espacio temporal, se ve determinado por la *conciencia histórica efectual*. De esta manera, se puede sostener que **el lenguaje no se refiere a una atribución de significados a las palabras**, ya que para Gadamer, el lenguaje se construye con la experiencia, no del "yo", sino del "nosotros".

Aclarado esto, hay que tener en cuenta que si se pretende entender un "algo", la configuración previa determina al individuo a un modo de entendimiento que quizá no pertenece a su mismo *horizonte situacional y/o temporal*. Pues, los *prejuicios* pertenecen al modo de comprender. Siempre la apertura se hace con una pre-concepción que varía en el transcurso de la experimentación del fenómeno.

El *horizonte* en Gadamer, se constituye por los elementos de la historia inmersos en tiempo y espacio, éstos pertenecen a lo que el autor denomina *situación temporal y espacial*. En sí, lo que Gadamer sugiere es que cada elemento posee una carga histórica que tiene efectos sobre los individuos al momento de comprenderlo –y comprenderse a sí mismos–, pues se habla de horizontes diferentes y plantea que se vive en un constante despla-

zarse por el tiempo por medio del encuentro con lo pasado y lo presente, generando una *fusión de horizontes*; diálogo en el cual la *extrañeza* (aquello que no pertenece a la tradición) y la *familiaridad* (la tradición a la cual se pertenece) convergen.

...“La conciencia de la historia efectual” como núcleo del proceso de comprensión implica entonces [...] una **“fusión de horizontes” (Horizontverschmelzung)**: Dado que no hay horizontes cerrados sino solamente horizontes (particulares) que constituyen, todos ellos, un único horizonte histórico... (Knabenschuh, 1995, p. 150)

La identidad hermenéutica de la obra de arte

Ya teniendo clara la concepción gadameriana de lenguaje y la teoría hermenéutica universal como camino hacia la verdad, es posible acuñar el término *lectura*, haciendo referencia a la comprensión e interpretación del lenguaje. Ahora bien, el arte para Gadamer es un lenguaje donde se pone de manifiesto la *posibilidad*, es decir, una verdad indeterminada.

Como ya se dijo, el lenguaje es contenedor de *tradición*, así que en el arte, ésta también se encuentra presente. Siendo así, Gadamer hace énfasis en la diferencia de *lectura* del arte previo al siglo XIX y del arte moderno, pues describe que el arte con formas del pasado fue configurado por su función, ya bien sea la de difundir el mensaje cristiano o simplemente deleitar a los aristócratas, manejando un “lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos” (Gadamer, 1991, p. 12), es decir, se realizaba una “autocomprensión colectiva del artista”. Este es el arte que según Gadamer pertenece al pasado, y es catalogado como arte tradicional, diferenciándose del arte moderno que surge a finales del siglo XIX. Este último se trata de un lenguaje cuyos elementos son más difíciles de entender por la diversidad de formas e interpretaciones del mundo que se realizan. Desde el inicio del arte moderno, “todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente” (Gadamer, 1991, p. 14).

A este respecto, Gadamer trae a colación la tesis de Hegel, quien definió un arte pasado basándose en su espacio temporal. Para él, el arte del pasado “se refería más bien a que el arte ya no se entendía del modo espon-

táneo en que se había entendido en el mundo griego y en su representación de lo divino como algo evidente por sí mismo" (Gadamer, 1991, pp. 13-14).

En este punto, el pensamiento de Hegel se refiere a la legitimación de la obra de arte tomando como ejemplo el arte antiguo. En el caso del arte griego, la divinidad representada no era sólo una obra, sino la divinidad misma, es decir, una verdad manifestada en formas artísticas.

A pesar de la transición entre el arte antiguo y las tendencias posteriores, la *tradicón* artística siguió su curso de una manera progresiva con un tipo de lenguaje que aún modificándose, con el transcurso del tiempo, mantenía una lectura uniforme. En la edad media y posteriormente en el renacimiento, la *comprensión colectiva*, (que en ese tiempo se refería al rol que jugaba el arte como mensajero cristiano), fluía acorde con el lenguaje artístico y es precisamente ella la que le daba su legitimación.

Usando el ejemplo de la tesis de Hegel, Gadamer fundamenta su teoría hermenéutica con respecto al carácter temporal del arte, donde los horizontes representan los hitos que determinan los lenguajes de arte del pasado y del presente, y con ellos la manera de entenderlos. No existe una verdad absoluta y mucho menos en el campo de las artes. Debido a esto, el filósofo alemán toma como punto de partida la ruptura del lenguaje artístico –tal como lo hizo Hegel– para determinar cuál sería el arte tradicional y el arte moderno, sin embargo deja claro el hecho de que ambas formas son igualmente válidas, aunque en la actualidad el arte no amerite de una justificación precisa.

Ahora bien, algo que Hegel en ningún momento imaginó, fue el vuelco que tendrían las artes a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El no sabía –lo que nosotros sí sabemos retrospectivamente– que entonces comenzaba el siglo del historicismo, y no presentía que, en el siglo XX, la valiente autoemancipación de las cadenas históricas del XIX convertiría en verdad, en otro sentido más audaz, el hecho de que todo el arte precedente aparezca como algo del pasado. (Gadamer, 1991, p. 13)

En este orden de ideas, Gadamer manifiesta que el lenguaje que se ha manejado en el arte durante toda la historia, tiene una gran influencia de la Iglesia y la cultura greco-romana que se basaban en imágenes narrativas de comprensión común. Por esta razón, la ruptu-

ra entre el arte tradicional y el moderno fue mucho más evidente que en tiempos anteriores.

Al inicio del siglo XX culminaría el proceso de división entre una tradición artística pasada y una que determinaría el resto de las formas de arte hasta la actualidad, la narrativa pasaría a un segundo plano al igual que la figuración realista.

Se trata de una definición distinta al concepto de arte manejado anteriormente que se basaba en una tradición artístico-religiosa. En el arte moderno, el concepto de arte se avoca a la realización de planteamientos artísticos que incitan al espectador a adentrarse en la obra de un modo desafiante e interpelador, obligándolo a reflexionar y a conocerse a sí mismo de una manera distinta y ahora de forma individual.

Lo que se expresa es la escisión entre el arte como religión de la cultura, por un lado, y el arte como provocación del artista moderno, por otro. En la historia de la pintura del siglo XIX pueden rastrearse fácilmente los comienzos de esta escisión y la progresiva agudización del conflicto. (Gadamer, 1991, p. 14)

A partir de esta ruptura, la *lectura* del arte es mucho más complicada para el público en general, haciendo que la *autocomprensión colectiva* del artista sea reducida, pues la forma de *experimentar* lo artístico había cambiado, la pretensión del arte ya no era difundir un mensaje para ser comprendido de una sola manera.

En la actualidad, el arte contemporáneo –según Gadamer– obliga a experimentar artísticamente de una manera diferente; la *lectura* es abierta y se refiere a una *autocomprensión* que tiene su origen en la construcción (*Bildung*) de la obra a través del diálogo.

Aquí se suscita un problema "Si uno se ha abierto a lo nuevo, advierte después, al volverse hacia lo antiguo, un particular desvanecimiento de su receptividad" (Gadamer, 1991, p. 15). Entonces la dificultad no sólo se hace presente para aquel que está acostumbrado a las formas artísticas anteriores, sino también para el que lo está a las modernas. Así que es necesario mantener en mente la idea de *fusión de horizontes* gadameriana para aproximarse a la forma de entenderlas a ambas.

...siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de las formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna [...] me parece falso contraponer un arte del pasado, con el cual se pueda disfrutar, y

un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar. (Gadamer, 1991, p. 27)

Aquí Gadamer introduce sutilmente el concepto de juego en el arte donde todos somos co-jugadores. Pero, ¿de qué se trata lo lúdico en el arte? y ¿qué tiene que ver con la fusión de horizontes? Principalmente el *juego* para Gadamer hace referencia al movimiento de vaivén que se repite continuamente al desplegarse hacia algo, aquí hay que hacer énfasis en que *ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento al cual vaya éste a detenerse*. Este movimiento tiene la característica principal de ser un *automovimiento*, pues para el autor el *automovimiento* es inherente a todo ser vivo en general, “El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorepresentación del ser viviente” (Gadamer, 1991, p. 24). De esta forma es posible entender y comparar la *autorepresentación* con aquella *autocomprensión* de la cual se hablaba anteriormente. Se trata de un presentarse ante sí mismo por medio del juego.

En muchas ocasiones no se entiende la calidad de *co-jugador* que se tiene al momento del encuentro con el mundo. Gadamer explica esta situación aludiendo que *al jugar exige siempre un “jugar-con”, a esto añade:*

...basta con mirar alguna vez, por ejemplo, al público de un partido de tenis por televisión. Es pura contorsión de cuello [...] Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. (Gadamer, 1991, p. 25)

Al *juego* del ser humano puede añadirse la razón, pues éste tiene la capacidad de *darse fines y aspirar a ellos conscientemente*. Así, la razón ordena y disciplina el *juego* aún sin tener propiamente fines, pues esta misma los coloca ante sí para *autorepresentarse*. Para entender esto, se sugiere el ejemplo propuesto por Gadamer que describe a un niño que cuenta cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele. El niño entristece si el balón escapa antes del décimo bote, se alegra si supera los treinta, pero ¿quién ha puesto estas reglas en el juego del niño?, de esto se trata esa facultad natural de *autorepresentación* a través de la razón en el juego.

Así, se habla de una *razón libre de fines* que caracteriza la *identidad* de la obra, es decir, su mismidad. Esta se construye cuando hay algo para ser juzgado y se *comprende*; de esta manera, *lo identifico, lo veo como algo que ha sido o como lo que es*. De esta forma, se constituye el sentido de la obra. “El fin que aquí resulta es, ciertamente, una conducta libre de fines, pero esa conducta misma es referida como tal” (Gadamer, 1991, p. 25).

Ahora bien, tomando en cuenta la *tradición*, cuando el espectador se enfrenta a un objeto de arte anterior, no sólo está siendo absorbido por una obra perteneciente a un lenguaje artístico distinto, una que fue concebida en otra *situación*, sino que también está enfrentándose ante un arte que como contenedor de tradición *fue* un algo y que, en la actualidad, considerando los modos de entender acorde a los horizontes, debe ser interpretado bajo nuevas formas de entendimiento. Se trata de un lenguaje distinto que sirve como medio para aproximarse a una *tradición* pasada que hoy en día dirá cosas nuevas.

En el *juego* siempre hay un *algo referido como algo*, esto es lo que se cuestiona en el arte contemporáneo:

Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra [...] este impulso por transformar el distanciamiento del espectador en su implicación como co-jugador puede encontrarse en todas las formas de arte experimental moderno. (Gadamer, 1991, p. 25)

Esta anulación de distancia se refiere a la manera tan particular que tiene la obra de arte contemporáneo para involucrar al espectador en la comprensión del sentido de ésta. De igual manera, ese *algo* que es referido siempre se ha entendido como si la unidad de la obra se tratase de su clausura frente al que la comprende. En este punto, Gadamer hace énfasis en que la identidad hermenéutica de la obra de arte tiene un fundamento mucho más profundo “... lo más efímero e irrepitable, cuando aparece o se valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad” (Gadamer, 1991, p. 25).

A este respecto es posible entender que ya el *algo* referido ha cambiado al ser visto a partir de la identidad hermenéutica propuesta por Gadamer. Este *algo* referido es toda aquella imagen permanente durante el diálogo así como aquellas imágenes que se suscitan repentinamente y que a simple vista parecieran no tener nada que ver con la obra.

En este orden de ideas, el sentido de la obra –como ya se dijo– está constituido por la *identidad*, –y a mi modo de entender– la obra necesita del espectador tanto como el espectador de la obra. Aquel que comprende es un ser-activo-con, y que en el pensamiento gadameriano, se refiere a aquello que exige la construcción, el sentido debe ser entendido como una *forma* que es forzada y es dirigida por la identidad de la obra, adentrando al espectador-activo en un esquema de posibilidades.

Tomemos un ejemplo famoso: *Los hermanos Karamazov*. Ahí está la escalera por la que se cae Smerdiakov. Dostoievski la describe de un modo por el que se ve perfectamente cómo es la escalera. Sé cómo empieza, que luego se vuelve oscura y se tuerce a la izquierda. Para mí resulta palpable claro y, sin embargo, sé que nadie ve la escalera igual que yo [...] todo el que se haya dejado afectar por este magistral arte narrativo, “verá” perfectamente la escalera y estará convencido de verla tal como es. (Gadamer, 1991, p. 27)

Sin embargo, la forma de experimentar el fenómeno artístico tiene una variación en Gadamer, pues para él la *percepción* de la obra de arte no se refiere únicamente a lo sensorial, ya que ésta se lleva a cabo con la *interpretación/comprensión* de la obra. No se trata de hacer una distinción entre la forma y el contenido, sino de tomarlos en la unidad. A este respecto Gadamer define la percepción como *la no-distinción estética*.

La tablilla de recuerdos: El arte como símbolo

...el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento del Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con el; o, también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. (Gadamer, 1991, p. 30)

Gadamer evoca el significado que la palabra símbolo tenía en la antigüedad. Ésta significaba “tablilla de recuerdos” y se trataba de una tablilla que se rompía en dos, una mitad la conservaba el anfitrión y la otra el huésped; así éstos o sus descendientes podían reconocerse al transcurrir el tiempo al reunir las partes.

Con esta definición es posible aproximarse al simbolismo del arte entendiéndolo como un fragmento faltante que completa al hombre. *Lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre.*

Esta integridad se hace presente en la experiencia del arte como una evidencia de la posición ontológica de los individuos en el mundo. Los sitúa en un horizonte, recordándoles que pertenecen a un espacio y tiempo, siendo el modo de aproximación interpelador, de cierta manera, la forma de alcanzar aquello que va más allá de las condiciones espacio-temporales.

Así, el juego del arte para Gadamer es *mostración y ocultación*, es un juego de constante producción. Cuando el artista crea su obra, aquello que ésta “dirá” al espectador está fuera de sus manos; a este respecto Gadamer define el término *conformación* como aquello que la obra es en cuanto muestra y oculta, aquello que ya no se refiere propiamente al concepto, sino que simplemente está ahí para ser hallada, siendo el espectador susceptible a ella, desocultando ese fragmento de verdad que posee.

...lo simbólico en el arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí.[...] Ahora, la conformación “está”, y existe así “ahí”, “erguida”, de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”. Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad. (Gadamer, 1991, p. 31)

Al mismo tiempo, la función representativa del símbolo para Gadamer, no se trata de un **sustituir** sino de un **re-presentar**, no se refiere a una imitación fiel de la naturaleza, lo entiende más bien como un fragmento de la realidad; el símbolo posee su significación propia; en la obra de arte “no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento del ser” (Gadamer, 1991, p. 32).

Con estas ideas Gadamer dilucida lo que para él es la experiencia del arte y aquello que distingue la creación de la obra de arte de la elaboración de piezas artesanales o piezas dirigidas al mero desempeño técnico, es

precisamente que éstas sirven únicamente como medio y como herramienta.

Al adquirir un objeto doméstico práctico no decimos de él que es una 'obra'. Es un artículo. Lo propio de él es que su producción se puede repetir, que el aparato puede básicamente sustituirse por otro en la función para la que está pensado. (Gadamer, 1991, p. 31)

Ahora bien, para poder entender esa insustituibilidad de la obra, es preciso hablar de los términos *fiesta* y *celebración*, que según el filósofo son inseparables de la experiencia artística. En la primera, se "... rechaza todo aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa" (Gadamer, 1991, p. 35); se trata de una congregación que muestra un modo determinado de conducta. Gadamer usa el término para ejemplificar que cada obra posee una estructura temporal. Esto es empleado a modo de comparación para explicar cómo se relacionan el tiempo de la obra y la forma de comprenderla. Asimismo, la Celebración (*Begehung*) puede traducirse como un "caminar sobre algo" "...es una palabra que explícitamente **suprime toda representación de una meta hacia** –el destacado es mío– la que se estuviera caminando" (Gadamer, 1991, p. 36). Este concepto es utilizado para explicar aquellos momentos de "silencio solemne"; es decir, momentos de absorción total en la obra donde el espectador la experimenta y celebra; ella misma es la fiesta y el público el invitado.

Estoy pensando en el Museo Nacional de Atenas, donde casi cada diez años se vuelve a poner en pie una nueva maravilla de bronce rescatada de las profundidades del Egeo. Cuando uno entra por primera vez, en esas salas, le sobrecoge la solemnidad de un silencio absoluto. Siente cómo todos están congregados por lo que allí sale al encuentro. (Gadamer, 1991, p. 35)

Sin embargo, hay que aclarar el concepto de tiempo y la forma de experimentarlo en el arte según el autor. Éste puede ser de dos tipos, uno que se considera un *tiempo vacío* y es aquel del cual se dispone, se planea o posee, es decir, el tiempo que necesita ser llenado, y el tiempo lleno o *propio* que es el característico de la fiesta y celebración. La celebración de la fiesta, no dispone del tiempo, ésta no es su estructura, más **bien ella es tiempo y dispone de todos los hombres**. Se prescinde del cál-

culo, ya que no se trata de una medición "no se puede computar ni juntar pedazo a pedazo en una serie de momentos vacíos hasta formar un tiempo total." (Gadamer, 1991, p. 36-37). Se trata de un flujo continuo, un *algo* sobre lo cual se camina e invita al hombre a demorarse; es la experiencia misma hecha tiempo.

Así se entiende cuando el autor hace referencia a la niñez, juventud y vejez como analogía de lo que es *fiesta*, ya que es un tiempo que al no poderse medir, no se está al tanto de cuándo comienza una fase y termina la otra. Si bien es posible determinar cuándo se es niño, joven o adulto; éstas son fases de la vida que no son "contabilizables" o mejor dicho, no son precisas.

Por esta indeterminabilidad del tiempo que se experimenta en la obra de arte, Gadamer la considera una "unidad orgánica", es decir, un organismo vivo. Lo justifica exponiendo sus ideas sobre la obra; en ellas, ésta se centra en sí misma para mostrar su *todo*, no responde a solicitudes externas, ella justifica su propia existencia. Se trata pues de un organismo cuyos elementos son necesarios para su constitución y conservación.

La concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva, (Gadamer, 1991, p. 37)

Por esta razón, la obra de arte como poseedora de su propia estructura temporal hace que su tiempo sea incalculable. El autor hace un énfasis especial en que en las artes interpretativas –vistas en el sentido de la imitación– no existe una reproducción "correcta", hablar de una reproducción de tal tipo dejaría el hacer creativo por un lado. Cuando Gadamer sugiere esta idea, se está refiriendo a una interpretación sin ningún tipo de variantes, cosa que daría a la composición una sensación de "monotonía", pudiendo ésta ser percibida por el espectador. Lo que el filósofo propone es buscar el tiempo propio de la obra a través del *oído interior*.

Para él, el *oído interior* es la cualidad que se tiene para hacer de una interpretación algo propio, es entender desde lo interno y comprenderlo tomando en cuenta que ese mundo a representar es algo que la misma persona actualiza, a pesar de haber sido interpretada o escrita hace muchos años.

Por esta razón, Gadamer no considera que la representación en las artes interpretativas sea o deba ser

una copia, pues ella al momento de ser ejecutada adquiere una nueva forma dentro del universo de su mismidad.

Esto del *oído interior* se puede entender como un carácter *diferente* que se percibe más allá de lo físico, no lo dado directamente a los sentidos, se trata de la construcción que se hace de la obra basada en aquello que se experimenta.

Las indicaciones de *tempo* correcto no pueden calcularse ni medirse nunca. Una de las mayores confusiones [...] es, por ejemplo reglamentar cuál es la grabación auténtica según el compositor, o convertir en canónica una grabación auténtica autorizada como tal por el compositor, con todos sus *tempos* y sus ritmos. Una cosa así significaría la muerte de las artes interpretativas y su sustitución total por aparatos mecánicos. Si la reproducción se reduce a imitar lo que otro haya hecho anteriormente en una interpretación auténtica, entonces se habrá rebajado a un mero hacer no creativo... (Gadamer, 1991, p. 37).

Esta facultad pertenece a ese *algo* que le aporta a la obra de arte su carácter de única y que permite que el intérprete se sienta parte de ella y ejerza su poder creativo. El hombre a través de su imaginación da apertura a ese universo que trae consigo verdad y que es inagotable.

La experiencia artística siempre deja espacio para el juego, y la obra es esa puerta que permite el autoconocimiento, sus límites son inacabables, ya que se trata de un diálogo constante.

...la obra de arte nunca *ha sido* sino que es, en continua transición, tanto para creadores como para receptores. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que *rellenar*. Lo estético que proporciona el arte es, precisamente, esta posibilidad de *relleno*, nunca acabado, del espacio de juego. (Argullol, 1991, p. 17).

Ahora bien, si algo ha quedado claro, es que el arte no es una reproducción imitativa y que el *tiempo propio* de la obra debe ser entendido. "Sólo lo elevado hasta la idealidad del oído interno, y no las reproducciones, las exhibiciones o las realizaciones mímicas como tales, nos proporcionan el sillar para la construcción de la obra" (Gadamer, 1991, p. 38).

Cuando se hace referencia al *tiempo propio* nunca hay que dejar a un lado la concepción de *experiencia* del autor. En el caso de las artes no interpretativas, se hace más evidente la percepción del *tiempo propio* a través de ella. No es lo mismo observar una reproducción fotográfica de una pintura de van Gogh o de una escultura de Yves Klein, pues la *conformación* no es igual cuando se trata de una fotografía. La percepción es distinta cuando puede experimentarse una obra en-vivo. La *conformación* cambia como si se tratase de una facultad que posee la obra sólo cuando se está en presencia de ella. Gadamer lo ejemplifica de esta manera:

Una de las grandes falsificaciones cometidas por la técnica reproductiva de nuestra época es que, a menudo, cuando vemos por primera vez en el original las grandes construcciones arquitectónicas de la cultura humana, las contemplamos con cierta decepción. No son, ni mucho menos, tan pintorescas como las conocíamos por las reproducciones fotográficas. En realidad, esta decepción quiere decir que aún no se ha trascendido en absoluto la mera calidad pintoresca de la foto del edificio hasta considerarlo arte, arquitectura. Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. (Gadamer, 1991, p. 38)

Sin embargo, cuando se hace referencia al término *reproducción fotográfica*, Gadamer –en esta ocasión– se está refiriendo a ella como mera técnica sin propósitos artísticos; alude a toda aquella fotografía que por distintas circunstancias captura una obra, un momento y un lugar. Para él dicha fotografía priva al espectador de la experimentación necesaria para la configuración de la obra, aquí radica la decepción al momento de observarla en persona, puesto que una foto modifica de cierta forma la manera de experimentar la obra real. Sólo es cuestión de observar las distintas posibilidades que existen actualmente en el área de la fotografía, no es lo mismo tomar una foto de la catedral de Notre Dame con una cámara de 5 megapíxeles que tomarla con una cámara profesional que cuenta con filtros incorporados o incluso retoques fotográficos luego de ser tomada, la percepción cambia por completo y más aún si se está en presencia de la obra.

Ahora bien, en el caso de artistas cuyas propuestas se avocan a la fotografía artística de obras de

arte, debe entenderse que en esas circunstancias la obra de arte no es aquella representada, sino la fotografía misma, es decir, estar en presencia de la fotografía es la manera de experimentarla. Hay que diferenciar bien lo que es una obra de arte para el filósofo, ya que él considera que ésta se construye con base en la **idea** y no en la técnica. Por esta razón, pueden existir muchas fotografías –en el caso de las turísticas o las publicitarias–, piezas artesanales o elementos elaborados industrialmente cuyo diseño y estética son atractivos pero que aún así no son considerados arte.

La obra de arte para Gadamer va más allá de la técnica y ella posee esos elementos antes mencionados que la hacen única. Ella posee su propio tiempo y está libre de funciones, no es decorativa, ni tiene un uso práctico en el mundo. Define la obra de arte como un símbolo individual, la lectura no es una suma de elementos que vistos aisladamente hacen una obra, más bien ésta es una configuración que debe ser percibida como unidad, es un símbolo que remite a un mundo inagotable y que no es material, más bien habla de todo aquello que no es posible ver o entender fácilmente en el día a día. A este respecto, Gadamer hace mención de una obra de van Gogh donde el artista pinta los zapatos de un campesino.

Lo que aparece en esta obra de arte es el material mismo, es decir, no un ente cualquiera que se pueda usar para determinados fines, sino algo cuyo ser consiste en haber servido y servir a alguien a quien pertenecen estos zapatos. Lo que resalta en la obra del pintor y lo que ésta representa de manera intensa no son unos zapatos campesinos casuales, sino la verdadera esencia del útil que son. Todo el mundo de la vida campesina está en estos zapatos. Esta es la realización del arte que hace aparecer aquí la verdad de lo ente. El aparecer de la verdad tal como acontece en la obra sólo se puede pensar desde esta y en ningún caso desde la cosa en tanto infraestructura. (2002, p. 6)

Ahora bien, vale la pena mencionar que los alcances de la obra de arte no son exclusivamente ontológicos, si bien la obra representa esa parte faltante en los individuos, ésta puede ser vista como un producto histórico y "...aunque se presente como un producto histórico y, por tanto, como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal modo que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto" (Gadamer, 1998, p. 19).

Lo que Gadamer quiere dar a entender, es que la experiencia, tanto histórica como artística no es conceptualizable.

Usualmente se cuestiona si el arte es o no un tipo de conocimiento. Para Gadamer definitivamente lo es, sólo que hay que ser lo suficientemente receptivo para poder entender que existen modos de comprensión que van más allá de lo demostrable, se estaría hablando de una esfera del conocimiento donde hay cosas por saber e incluso cosas que ya se saben, pero que es imposible explicar ya bien sea por los límites del lenguaje o porque simplemente no ameritan de una demostración, la característica de este tipo de conocimiento es precisamente su apertura.

El principal objetivo del filósofo era dar a entender que las ciencias naturales aportan un tipo de verdad que habla del mundo a través de certezas y que las ciencias del espíritu también lo hacen, pero de una manera diferente. ¿Es que acaso sería posible encontrar certezas en ellas?

La comprensión no se trata solamente de certezas, más bien se trata simplemente de existir. Para Gadamer existencia y comprensión son equivalentes, independientemente de la perspectiva en la cual se mire, para el autor ese diálogo es lo que permite abrirse a nuevas formas de ver el mundo.

De esta manera, la visión que Gadamer tenía del arte, da paso a la profundización de su teoría hermenéutica universal. La facultad de la obra de arte es precisamente que al estar libre de función, permite una mayor apertura donde ella le habla al espectador de sí mismo, dejándole conocer aquello que por las limitaciones de lo conceptualizable, no podía ver; ella lo invita al diálogo y a hacerse preguntas.

El principal error –a mi modo de entender– es tratar el arte como si fuese un objeto de estudio que se determina a través de fórmulas. Este no es el interés de Gadamer; más bien intenta deslastrarse de esa pretensión –absurda– y reivindicarlo proponiendo que éste posee una verdad, llamémosla incompleta, que el hombre se encarga de completar. Por esta razón una verdad universal y absoluta en el arte, sería incongruente dentro del pensamiento gadameriano.

Es necesario entender lo que es la obra de arte; con esto se hace referencia a poder reflexionar y finalmente confrontar el hecho de que se trata de *algo que nos dice y nos expone a nuestra propia realidad*. Gadamer hace énfasis en que la *autocomprensión* es inherente al despliegue del hombre en el mundo.

Asimismo, es importante destacar que existen muchas cosas que el hombre aún no está en capacidad

de decir o responder, siendo dicho despliegue lo único que puede ayudarlo a entender su situación –a todo nivel– en el mundo.

Esto resume lo que es el hombre para Gadamer, para él todos son seres cognoscentes, viven y se desenvuelven en tiempo y espacio, conociendo a través de la experiencia, redefiniéndose en cada momento. El lenguaje es por antonomasia, el elemento que permite la comunicación y por ende la comprensión y es éste el que determina la finitud del hombre.

Pero el arte como poseedor de un *tiempo* que le es propio, permite comprender cosas de las cuales aun no se está al tanto, es decir que para Gadamer, el arte tiene la facultad de romper esos límites situacionales –espaciales/temporales del espectador– y al experimentarlo se redescubre el mundo que es visto a través de los ojos de cada quien. “La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad” (Gadamer, 1991, p. 39).

Siempre que se experimente la obra de arte y el espectador sea absorbido por ella, el juego será constante, ésta se abrirá en ese mundo de lo posible y mientras él siga experimentado el tiempo de la obra, el diálogo no cesará.

Referencias

- Argullol, Rafael. (1991). Introducción: El arte después de ‘la muerte del arte’. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós.
- Knabenschuh de Porta, Sabine. (1995). “Experiencia hermenéutica y tecnológica. Un diálogo con Gadamer”. *Revista de Filosofía*, 22, 143-169.
- López Sáenz, María. (2000). Éndoxa: Series Filosóficas. La Universalidad del Lenguaje. *La Filosofía Hermenéutica de H. G. Gadamer*, 12, 229-256.
- Gadamer, Hans-Georg. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. (2002). *La verdad de la obra de arte*. Barcelona: Herder.