

¿QUÉ SIGNIFICA HACER UNA EXPERIENCIA HERMENÉUTICA CON EL ARTE?

Beatriz Elena Bernal R.
Universidad de Antioquia

A Javier Domínguez H.

1. La experiencia hermenéutica del arte o la estructura temporal de la actualidad

Hacer valer la noción de experiencia en la reflexión hermenéutica comporta apartarse de la tradicional teoría de la experiencia que ha estado orientada a la ciencia, la cual en su pretensión de objetividad ha dejado en el olvido la historicidad interna de la experiencia. La confirmación de una experiencia, desde esta visión metodológica, implica la cancelación de su propia historia. Bacon y su método experimental se ha constituido en el prototipo de este modo de proceder inductivo que hace de la experiencia el primer momento de lo particular y cuya validez está cifrada en cuanto avanza hacia la generalidad, es decir, hacia la verdad científica. Naturalmente, en su obra *Verdad y Método*¹ Gadamer se levanta contra esta acepción de experiencia para concederle su verdadero lugar. La experiencia hermenéutica no es un experimento para poner a prueba una hipótesis sin que el sujeto cognoscente tenga algo que arriesgar, sino que es un acontecimiento que cambia al sujeto, haciendo parte de la esencia histórica del hombre y su destino.

La experiencia (*die Erfahrung*), en alemán, remite al avanzar en la andanza de un camino, es aquello que no puede serle ahorrado a nadie, anota Gadamer, no se aprende de las experiencias de los otros, ella es mediación de autoconocimiento. Pero no se trata aquí de un saber concluyente extraído de una experiencia, pues siempre una experiencia habrá de remitir a nuevas experiencias, cada experiencia se mantiene en la apertura de nuevas posibilidades. A su vez, Gadamer hace justicia al concepto de experiencia hermenéutica al pensarla como apertura del pasado. Es en este punto donde se hace visible la diferencia entre una conciencia de la historia efectual abierta al pasado para dejarse hablar por él, en la que la fusión de horizontes de pasado-presente tiene lugar como una experiencia renovadora y cada vez diferente, y la actitud asumida por la conciencia de la cultura científica historiográfica, la cual sólo se interesa por el pasado como lo acaecido en un tiempo cronológico no susceptible de ser cuestionado ni revisado desde el presente, permaneciendo

¹ GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método. El concepto de la experiencia y la esencia de la experiencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1988. p. 421-439.

así enteramente cerrada a él, o al menos objetiva y distante.

La conciencia de la historia efectual hace del encuentro con las obras de arte una experiencia de la actualidad (*Gegenwartigkeit*) intemporal, en el sentido de una superación de las condiciones históricas y sociales que dieron origen a una obra en particular. No significa esto que tales condiciones históricas no posean validez, sino que no cifra en este saber lo definitivo cuando se trata de hacer una experiencia con el arte. En la obra publicada bajo el título *Estética y Hermenéutica*² Gadamer realiza una elucidación del sentido que toma aquí la noción de actualidad. La inmediatez de la experiencia artística —inmediatez contraria a la sucesión lineal del tiempo—, la absoluta omnipresencia del arte, esto es, la actualidad de una obra, muestra que el encuentro con una configuración artística sucede como en una suerte de hechizo, cuyo efecto se adelanta al saber histórico, pues aún teniendo una especial formación histórica nunca veremos la obra con los ojos del historiador; ya no contemplamos por ejemplo de la misma forma las obras del arquitecto Brunelleschi, del pintor Masaccio o del escultor Donatello, que un hombre del renacimiento por más que nos hayamos dedicado a una investigación histórica acerca de las innovaciones renacentistas.

Sin menospreciar la formación espiritual que da la cultura, el hechizo acontece inexorablemente en el presente (*Gegenwart*), si se atiende según Gadamer a la literalidad de la palabra alemana *gegen*: “en contra de” o “frente a”; y *wart*: “espera”, aguardar. La actualidad intemporal sustentada por Gadamer señala una presencia (*Präsens*) abierta a un horizonte de futuro, que a su vez recoge un horizonte del pasado sólo para hacer posible la simultaneidad de la experiencia en el presente. Hay más inmediatez que memoria, más presencialidad que retrospectión, se exige más un demorarse en la obra que disponer de un cúmulo de conocimientos históricos. Todo ocurre como en un acontecimiento donde los hechos no se predisponen, sino que se precipitan, análogo a como Kant³ explica el efecto vivificador de las ideas estéticas en el espíritu:

“... y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible”.

Desde luego, la contemplación de una obra de arte no puede ser tenida como mera observación de un espectador pasivo que se sitúa frente a un objeto dado como si se tratase de algo cósmico, antes bien, se trata de hacer una experiencia con una configuración artística (*Gebilde*)⁴, con una construcción ofrecida a la intuición y no al juicio práctico, como sucede en los objetos donde la confección de los mismos para el uso adecuado es lo

2 GADAMER, H. *Estética y Hermenéutica. Palabra e Imagen*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992, p. 279.

3 KANT. *Crítica del Juicio*. Venezuela: Editorial Monte Avila, 1991, § 49, p. 222.

4 Es sabido por todos que Gadamer prefiere hablar de configuración (*Gebilde*) en vez de obra (*Werk*), por poner el acento más en el fenómeno de la recepción que en el de la producción, la obra es más una construcción dada a la intuición que un producto elaborado.

primordial. Hacer una experiencia no significa realizar propiamente una acción sino simplemente demorarse en una configuración y permanecer imbuido en ella. Pues una configuración artística sustenta un verdadero rango ontológico: la verdad del arte posee la doble naturaleza de lo que se sustrae y de lo que se muestra. Lo cierto, conviene Gadamer, es que hay algo que extrañamente emerge y sale a la luz dejándonos absortos:

"Así es una experiencia del arte.⁵ Tampoco ella es una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo el que es absorbido por él. Más que de un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: Que permite que la obra de arte emerja. Oigamos de nuevo el lenguaje: Lo que así emerge 'le dice algo a uno' como solemos decir, y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge".⁶

Si hubiese que señalar un modelo para representarse la temporalidad propia de la experiencia o el encuentro con la obra de arte, este habría de ser la estructura temporal de la fiesta: sucede en el tiempo lleno de la celebración y no tiene nada en común con el tiempo vacío del trabajo y del ajetreo donde se contabilizan uno a uno los minutos, y se desespera en la demora. En verdad Gadamer pone el énfasis en esta estructura temporal porque es sólo en ella donde acontece la emergencia del lenguaje o la comunicabilidad de la obra, su verdad. La experiencia del artista no es pues, de ningún modo, semejante a la del artesano que elabora un producto y al confeccionarlo le concede su fin en el uso de la vida práctica, el artista, por el contrario, experimenta ante sí el emerger de la obra con extrañamiento y se maravilla ante aquello que ha emanado desde dentro por su mediación; con igual regocijo el receptor experimenta el brotar de lo oculto del mismo modo como se ve brotar las flores en primavera. Es una metáfora, pero ello habla de lo entrañable y sagrado que guarda la obra en su seno y que de manera intempestiva se descubre; algo que no se había visto antes se revela ahora a alguien, y el que así lo experimenta ya no seguirá siendo el mismo.

La verdad de la obra, lo que ella oculta y desoculta, jamás tiene la forma de un enunciado y no obstante dice más; en la estructura temporal de lo acaecido "de una vez", distinto, por lo tanto, a la sucesión lineal del tiempo cronológico, como lo hemos venido señalando, en una actualidad que se mantiene como presente, en actitud de apertura y espera del futuro, una configuración artística tampoco habla una vez y para siempre; su decir es de tal naturaleza que en encuentros reiterados de un espectador con la misma configuración ella hablará cada vez de diferentes maneras tanto en lo que retiene como en lo que brinda. Con la expresión "algo emerge" Gadamer logra poner de manifiesto la autopresentación de la obra y superar la subjetividad del opinar:

"Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro. Cuando decimos 'eso está bien', queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir, y todo saber. En ambos casos, significa que 'algo' ha emergido. Así, la experiencia de la obra de arte no sólo es el develamiento de lo oculto, sino que, a la vez, está realmente ahí adentro".⁷

5 El subrayado es mío, para resaltar una auténtica reflexión en torno a la experiencia del arte.

6 GADAMER, H. *Estética y hermenéutica. Op. cit.*, p. 295.

7 *Ibidem*.

Ese “algo” que emerge tiene su proveniencia en el interior de la obra se encuentra guardado en ella sin adquirir una dependencia por parte del decir del artista o del receptor; tratándose de la misma obra, esta emerge cada vez en un nuevo encuentro. Quedarían así invalidadas las preguntas: ¿Qué quiso decir el pintor en su cuadro?; ¿Qué opina usted de este poema? Con todo, se trata de hacer una experiencia con la obra, de un recogerse ante su autopresentación y dejarse hablar por ella tanto en lo que pronuncia como en lo que calla. Los prejuicios han de quedar atrás. Escuchar el lenguaje de la obra significa por lo pronto entrar en una conversación con ella, participar en una experiencia dialógica de pregunta y respuesta que ahora se hace necesario examinar.

2. La experiencia de la conversación: Dialéctica de la pregunta y la respuesta

El lenguaje sólo existe en la conversación⁸. En realidad el fenómeno hermenéutico de la lingüisticidad debe valorarse desde el fenómeno hermenéutico de la conversación, lo cual vale para todo el reino de lo transmitido, bien sea un texto, una obra de arte, o incluso una huella, donde se abre la posibilidad de establecer una experiencia dialógica. Conviene tomar en consideración lo expresado por Gadamer en el aparte “La primacía hermenéutica de la pregunta” respecto del texto en general, dilucidar su aplicación en la comprensión de la obra de arte:

“El que un texto transmitido se convierta en objeto de la interpretación quiere decir para empezar que plantea una pregunta al intérprete. La interpretación contiene en esta medida una referencia esencial constante a la pregunta que se ha planteado. Comprender un texto quiere decir comprender esta pregunta”⁹

El diálogo ocurre con el encuentro, es el encuentro la percepción de su pregunta o el por qué de su presencia. Desde luego que esta pregunta que trata precisamente del encuentro de la obra de arte y de quien la recibe ha de tener un sentido, una dirección, su propio horizonte. “Una pregunta sin horizonte es una pregunta en vacío”.¹⁰ De ahí que la pregunta aunque sea apertura también posea su límite, es decir, su horizonte de sentido. Una pregunta sin sentido ha perdido precisamente su dirección, su orientación hacia lo preguntado. Por eso, cuando decimos que la obra ha lanzado una pregunta, estamos reconociendo que verdaderamente se la ha planteado. La pregunta planteada por una obra de arte deja pues al descubierto su cuestionabilidad: se presenta en un estado abierto a la diversidad de interpretaciones pero al mismo tiempo ha de mantener su orientación en un horizonte de

8 GADAMER, H. *Verdad y Método II. La incapacidad para el diálogo*. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1992, p. 203.

9 GADAMER, H. *Verdad y Método. La lógica de pregunta y respuesta*. *Op cit.*, p. 447.

10 *Ibidem*, p. 441.

sentido para hacer posible una respuesta. En *La actualidad de lo bello* Gadamer habla de la pregunta que sale de la obra como la experiencia de un desafío y de la respuesta del intérprete a dicho desafío:

"Es este un desafío que sale de la 'obra' y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El cojugador forma parte del juego".¹¹

La experiencia dialogal implica una relación recíproca entre los interlocutores. Se dice que se da un diálogo con la obra cuando el interpelado corresponde al desafío que emana de ella con su interpretación. La respuesta que corresponde a la pregunta de la obra es la interpretación que surge con la participación y el recogimiento del intérprete o receptor en el juego que es la experiencia del arte. La interpretación nace de haber escuchado en primer lugar la pregunta que plantea la obra de arte: "comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar".¹² Así el interrogado por una configuración artística, a su vez, comienza a interrogar al pasado que le habla, pero ya no desde el horizonte histórico originario como lo ha venido haciendo la conciencia historiográfica, sino desde su propio horizonte de comprensión que le permitirá la recuperación de la pregunta, esto es, volverla a preguntar a partir del universo hermenéutico que le es propio y a buscar en la obra la respuesta a su nuevo preguntar, tal es el proceder que propone la conciencia de la historia efectual.

La pregunta historicista únicamente se interesa por investigar las condiciones históricas a fin de obtener ilustración sobre el origen de la obra. La pregunta de la historia efectual es, según se ha anotado, una pregunta que realiza la integración de pasado y presente, esperando que la obra de arte sea la respuesta buscada en este preguntar renovador:

"...este hacer hablar propio de la comprensión no supone un entronque arbitrario nacido de uno mismo, sino que se refiere en calidad de pregunta, a la respuesta latente en el texto. La latencia de una respuesta implica a su vez que el que pregunta es alcanzado e interpelado por la misma tradición. Esta es la verdad de la conciencia de la historia efectual".¹³

Decimos que ha sucedido una verdadera conversación con la obra cuando la respuesta que en ella subyace nos conduce al lugar "donde ya no se sigue siendo el que se era"¹⁴ cuando al ser interpelados y el interpelar han movido nuestro pensamiento, dejándonos completamente modificados, y si es preciso, transfigurados. Kant también entrevió en el concepto de espíritu como principio vivificante del ánimo aquél ímpetu "que pone en

11 GADAMER, H. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991, p. 73.

12 GADAMER, H. *Verdad y método. La lógica de pregunta y respuesta*. p. 453.

13 *Ibidem*. p. 456.

14 *Ibidem*. p. 458.

oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aún intensifica las fuerzas para ello”.¹⁵ Las obras del genio son modélicas y ejemplares y por ello despiertan en los receptores las fuerzas del ánimo, de modo que tratándose de un discípulo con genio éste puede, asimismo, engendrar una obra de arte bello. Hay aquí evidentemente la manifestación de una experiencia dialógica, en este caso concreto de seguimiento la obra estimula la creatividad de otro.

La novedad de esta visión del arte como lenguaje, y en consecuencia, como una experiencia de conversación se comprende mejor si dirigimos nuestra mirada hacia lo que constituye el trasfondo de la filosofía hermenéutica como crítica a la conciencia estética. La conciencia estética representa aquella conciencia solidaria de la conciencia histórica que se ha hecho dominante especialmente en la segunda mitad del siglo XIX como expresión de la cultura burguesa y que aún hoy subsiste en muchas de nuestras consideraciones sobre el arte. Para ella, el fenómeno del arte nada tiene que ver con el hacer una experiencia dialógica con la obra de arte. La abstracción de la conciencia estética reside en su valoración de la obra de arte desde un punto de vista eminentemente formalista, es decir, en su tendencia generalizada a convertirlo todo en mero juego de formas para la retina o el oído, o en mera ocasión de vivencias eminentemente subjetivas, denominando extraestético a aquello que no le concierne: la función de sentido y el significado de contenido. Se anula toda referencia de la obra a la mediación de sentido que sustenta, a su universo hermenéutico sea religioso o profano, social, etc., haciendo valer únicamente eso que nombra como “calidad estética”, esto es, lo que queda después de despojar de su contenido a una obra y de alejarla de su más mínima significación. Las consideraciones estéticas acerca de las disposiciones del escenario o del reparto de los actores en el teatro, o bien del virtuosismo del intérprete en el de la música, o el de los movimientos geniales de la cámara en el caso del cine, o en torno a la voz de quien lee un poema, resultan meros comentarios secundarios frente a la pregunta por la verdad del arte propia de la reflexión hermenéutica: “la conciencia artística, la conciencia estética, es siempre una conciencia secundaria. Es secundaria frente a la pretensión de verdad inmediata que se desprende de la obra de arte”,¹⁶ pues los artistas no crean primeramente para los artistas o los conocedores de arte, sino para una comunidad real o potencial.

En los tiempos antiguos no se tenía una experiencia puramente estética de la obra de arte, las gentes podían muy bien disfrutar de ciertas obras profanas o religiosas, las cuales eran comprendidas por toda la comunidad sin necesidad de poseer “una conciencia estética” o de saber que se estaba frente al arte. El arte tiene su lugar en una comunidad real, en cambio el arte de la cultura burguesa moderna se propone justificar el sentido de un “arte por el arte” y defender la “obra de arte pura” como si fuera una realidad donde el arte es sólo

15 KANT, *Crítica del Juicio*. § 49, p. 222.

16 GADAMER, H. *Verdad y Método II. La universalidad del problema hermenéutico*. Op. cit., 1966. p. 214.

arte. En efecto, dicha conciencia realiza eso que Gadamer ha denominado “distinción estética” y que designa “la abstracción que sólo elige por referencia a la calidad como tal”.¹⁷ Dos son los modos fundamentales sobre los que se vierte la distinción estética: en primer lugar, distingue entre la obra de arte y su mundo, entre la calidad estética y el contenido de la obra, entre el dominio del arte y el de la verdad, mediante una concepción autónoma del arte donde en último término la obra de arte es diferenciada de la vida, el mundo y la historia; en segundo lugar, distingue entre la obra y su representación (*Darstellung*) o su ejecución (*Vollzug*)¹⁸ como dos momentos independientes: Diferencia la obra escrita de su representación dramática, una composición musical de su interpretación, un poema de la voz que lo pronuncia, un cuadro de la acontecimiento medial de su exposición.

La experiencia del arte vista desde la dialéctica de pregunta y respuesta supone, por el contrario, la admisión de una “no-distinción estética” que elimina de entrada las abstracciones y distinciones que ha venido haciendo hasta hoy la conciencia estética. En el gran arte se expresa una verdad capaz de restituirnos a nuestro propio universo hermenéutico sin el cual no sería posible una comprensión de nuestro ser en el mundo. La separación de una obra de su lugar cultural o profano para la que estuvo destinada y su alojamiento en un museo o en una colección constituye para esta “no-distinción estética” en parte, solo en parte, una pérdida del aquí y el ahora en que fue configurada y de la tradición que ella guarda, pues la conciencia hermenéutica es capaz de tener presente su origen o su historia, y no la deja desaparecer a pesar de las condiciones presentes de conservación o exposición de la obra. En “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética” de la obra *Estética y Hermenéutica* nos queda claro su inconformidad frente a este procedimiento de exclusión de la obra de su universo hermenéutico:

*“La abstracción estética, por su parte, tiene el carácter de una realidad histórica, en la medida en que desata las obras de su lugar histórico en el espacio y el tiempo, trasladándolas a la intemporalidad del museo. Devolverlas espiritualmente a aquel lugar es una de las tareas más importantes de la investigación de historia del arte. Pues de lo que se trata es de anular el falso carácter de cuadro que las obras han recibido con su aislamiento estético en la “colección”, y devolverles estéticamente su verdadero mundo”.*¹⁹

Hoy se contempla por ejemplo la Virgen Sixtina de Rafael en el museo de Dresde (Alemania), obra cuyo valor cultural consistía en acompañar el funeral del Papa Sixto desprovista de un valor exhibitivo en sí. Establecer una conversación con la obra de arte desde la reflexión hermenéutica implica comprenderla al devolverla espiritualmente a su

17 *Ibidem.* p. 125.

18 El Concepto de representación (*Darstellung*) en el sentido de representación teatral presente en *Verdad y Método* es modificado por el de ejecución (*Vollzug*) por convenir mejor al sentido de comprensión del arte. ello se aprecia por ejemplo en su obra *Estética y Hermenéutica*.

19 GADAMER, H. *Estética y Hermenéutica. Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética.* p.65-66.

propio mundo, escuchando el lenguaje de la tradición que nos habla y nos retiene, el t́mulo del papa ya no existe, pero no debe perderse de vista la funci3n y el encargo que est́an en su origen. Porque toda relaci3n del hombre con el mundo —en este caso con el mundo de la obra de arte— es lingüística, allí reside el caŕcter universal de la filosofa hermenéutica.

Por otra parte, la dialéctica de pregunta y respuesta sólo puede estar dirigida al proceso óntico de la representaci3n: no existe en sí el ser de la obra, el ser de una configuraci3n se realiza en su representaci3n (*Darstellung*), en su ejecuci3n (*Vollzug*). “S3lo hay verdadero drama cuando se lo representa y desde luego la ḿsica tiene que sonar”,²⁰ y sólo hay verdadero diálogo cuando hay algo que es ejecutado y comprendido bajo la forma característica del género del arte del caso, donde sucede el extrañamiento del decir y el dejarse decir, y donde esta experiencia deja una huella indeleble en nosotros.

3. Una experiencia de re-conocimiento y de sentido

El “reconocimiento” es un t3pico característico de la hermenéutica filos3fica. Ahora bien, reconocer no significa un mero volver sobre lo ya conocido, sino conocer “ḿs” de lo que ya se conoce. Ello se expresa en la naturaleza del arte comprendido como s3mbolo. En sus orígenes griegos, el s3mbolo no podía ser limitado a la esfera del logos —como sí sucedía con la alegoría—, debido a que su valor estaba fundado en su presencIALIZACI3N, en el hecho mismo de ser mostrado; tenía el caŕcter de documento o credencial de uso tradicional en las alianzas o como contraparte por la hospitalidad. Lo que hay que retener de este sentido originario del s3mbolo para el arte es su ser de manifestaci3n pura, es decir, que “en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella est́ propiamente aquello a lo que se remite”.²¹ El s3mbolo no remite a un significado otro como si entre el s3mbolo y lo simbolizado existiese una distancia en el orden de la significatividad, y entonces se hablase de aquello que significa y aquello que es significado. Si en el s3mbolo hay una remisi3n, ella hace parte de su contenido mismo, no de su exterioridad. Lo simb3lico representa un significado y a su vez lo hace estar presente, en ese sentido es remisi3n de un algo que no puede buscarse fuera de sí mismo, sino que ese algo al que remite est́ acreditado en él, y ello, de un modo esencial. La otra característica primordial del s3mbolo reside en la indeterminaci3n de su significado, en la inagotabilidad de su sentido, en lo no clausurable de su acontecer. En efecto, ello concede a la experiencia del re-conocimiento la dimensi3n del “ḿs”, pues cada nuevo encuentro del espectador con la obra de arte seŕ nuevo y diferente aunque espectador y obra continúen siendo los mismos. Ya Goethe nombraba este movimiento vivaz del s3mbolo:

20 GADAMER, H. *Verdad y Método. La transformaci3n del juego en construcci3n y mediaci3n total*. p.161.

21 GADAMER, H. *La actualidad de lo bello. El simbolismo en el arte*. *Op. cit.*

"El simbolismo transforma la manifestación en idea, la idea en imagen, y lo hace de modo que la idea siempre permanezca infinita y activa e inasequible: e incluso, pronunciada en todas las lenguas, seguirá siendo impronunciable".²²

Experiencia inagotable es esta infinita actividad del símbolo, este no poseer un sentido único y al mismo tiempo ser portador de sentidos reconocibles. El símbolo es actividad pura, y cuando el símbolo es arte no existe mejor medio de expresión que logre mostrar eso que sólo él sabe hacerlo. Porque en él de modo misterioso se realiza la coincidencia de lo sensible y lo divino, de lo visible y lo invisible, de lo habitual y lo inusual. O como lo nombrara el romántico Ferdinand Solger, es la manifestación pleréica de la idea, "el símbolo no es imitación alguna, sino la vida real de la idea misma, y por tanto, algo maravilloso".²³

Con todo, ¿cuándo hay una experiencia de re-conocimiento con lo simbólico del arte? La respuesta pareciera muy simple, pero por eso mismo resulta la única posible, todo encuentro con lo simbólico del arte significa un encuentro con nosotros mismos. Y este encuentro ha de estar libre de las circunstancias anecdóticas del "visto ya" y del "haber vuelto a ver" porque lo que se re-conoce es aquello que permanece a pesar de todas las contingencias. Siendo el arte un crecimiento en el ser, la experiencia del re-conocimiento tiene la forma del evento (*Ereignis*), de lo que sucede "cada vez" como un presente que no se deja rebasar, y de un modo único e irrepetible como encuentro de ese fragmento de ser constituido por la obra de arte y ese otro fragmento de ser conformado por el receptor, ahora compenetrados y potenciando el uno al otro.

Cada uno promete completar al otro en tanto exista una correspondencia entre los dos. Semejante a la tablilla del recuerdo con que los hospitalarios griegos reconocían a sus huéspedes uniendo sus dos mitades, la juntura de esas dos mitades que son la obra de arte y el receptor conviene a la experiencia del re-conocer. Porque re-conocer es re-conocerse a sí mismo en la alteridad del otro que nos devuelve a nuestra más próxima verdad, "con ese re-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello la familiaridad con el mundo".²⁴ Una configuración siempre deja un espacio abierto a la participación, ella promete completar al intérprete, pero sólo a cambio de ser a su vez reintegrada y completada por aquél en calidad de partícipe. Todo reconocimiento exige, pues, la participación activa del espectador, el estar imbuido completamente en el contenido, a fin de re-conocer lo verdadero o la unidad de sentido que guarda una configuración artística. El investigador de la historia del arte Ernst Gombrich manifiesta también, de un modo muy semejante, su idea sobre la comprensión de la obra de arte como re-conocimiento del sentido del símbolo, pues él advierte igualmente sobre la importancia que tiene aquí el escuchar el lenguaje de la tradición:

22 ARANDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 172-173.

23 *Ibidem*, p. 174.

24 GADAMER, H. *Estética y Hermenéutica*. *Op. cit.*, p. 89.

“Creo que algunos de nosotros sólo comprendemos el contenido sensible de ciertos símbolos a través del arte, pues únicamente él permite la comprensión tanto de su sentido, como de su significado “traducible”. De todos modos, como historiador también sé que esta confianza no impide las interpretaciones erróneas. El sentido de las formas y los colores también se basa en el conjunto y en la tradición”.²⁵

Ciertamente, personalidades tan contrastantes como Gadamer y Gombrich atestiguan que la experiencia hermenéutica del arte es una experiencia de sentido. Con ello se está afirmando de nuevo la lingüisticidad de toda experiencia hermenéutica. Y conforme al carácter universal de la hermenéutica, según la cual “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”,²⁶ la experiencia del arte es fundamentalmente una experiencia de comprensión. Y si el lenguaje es enteramente humano desde sus inicios, esto quiere decir que el lenguaje y el arte han estado desde siempre en correspondencia con el modo humano de ser y estar en el mundo, y, por consiguiente, con la finitud de su ser. Una concepción del lenguaje comporta una experiencia del mundo, y aunque el lenguaje humano sea finito, de él se desprende un sentido que más podría caracterizarse por la infinitud de sus posibilidades. ¿De qué sentido se trata aquí en la experiencia del arte? La insistencia de la hermenéutica en el sentido para la comprensión, y en particular en el sentido de la obra de arte para la comprensión, le ha merecido críticas. Lamentablemente, tales críticas suponen un sentido que no es propiamente el que ella sostiene. Lo toman como un imaginario metafísico que preexiste y subyace al lenguaje, y en el caso del arte, al lenguaje del arte. La respuesta de Gadamer a estas críticas es la siguiente:

“... qué es el sentido? El sentido no es una totalidad disponible, sobre lo que siempre hemos estado de acuerdo, un mundo de sentido más allá de la realidad, el otro mundo platónico que, desde Nietzsche, ya no debería existir. El sentido es como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección de sentido”.²⁷

La noción de sentido lastrada hasta entonces por la historia de la metafísica occidental parece afirmar un mundo de sentido localizado más allá de toda posible experiencia humana, por su parte Gadamer al hablar de sentido pone el énfasis en la vinculación lingüística de la experiencia humana del mundo: si hay un lugar para el sentido, este sería la historicidad y la finitud de la existencia humana, y la percepción de ello en el mundo que abre el lenguaje en el que se comprenden los hombres como comunidad y como individuos. Lejos de todo presupuesto metafísico, la palabra sentido nombra la dirección que habrá de seguir una experiencia; en el caso de un poema, la unidad de sonoridad (*Klang*) y de sentido (*Bedeutung*) que posibilita la producción de sentido de la experiencia poética. La obra de arte es una unidad de sentido destinada a la identificación que ocurre en toda comprensión, esto es, en ella se reconoce “un algo”, una suerte de construcción o de conformación –aún

25 GOMBRICH, Ernst. *La Estética de Freud*. Barcelona: Barral Editores, 1971. p. 65.

26 GADAMER, H. *Verdad y Método. El aspecto universal de la hermenéutica*. Op.cit., p. 567.

27 GADAMER, H. *Poema y Diálogo*. España: Editorial Gedisa, 1993, p. 148-149.

en los casos de una improvisación irrepetible— y que de ningún modo es un objeto dado a un sujeto sino al acontecimiento de una mediación de sentido, en donde algo le dice algo a alguien. Esta idea la expresa Gadamer en los siguientes términos:

“El carácter dialogal del lenguaje que yo intenté investigar deja atrás el punto de partida de la subjetividad del sujeto, incluida el del hablante en su referencia al sentido. Lo que se manifiesta en el lenguaje no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento o constante cambio, o más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien”.²⁸

La relación interna entre texto —en nuestro caso pensamos en la obra de arte— e interpretación muestra que un texto no fija lo dado anticipadamente a la interpretación, de ahí la disolución del objeto y del sujeto, sino que es la misma interpretación la que al sumergirse en el texto o en la obra de arte la crea y construye nuevamente en un procedimiento que tiene el carácter de lo dinámico, pero no se trata aquí de una comprobación positivista de sentido pues, esto significaría que la interpretación por fin ha logrado apresar “el” sentido de la obra. Por eso, Gadamer prefiere hablar de posición de sentido en cuanto comprende el sentido como dirección. Esta posición de sentido puede variar en el intérprete aún tratándose de la misma obra, pues su sentido nunca se puede agotar en el concepto. En el caso de una pintura figurativa, su comprensión no está determinada exclusivamente por la interpretación iconográfica, es decir, por la descripción de lo representado en la imagen, antes bien, la posición de sentido adviene, incluso en la no-comprensión de la historia expuesta, cuando al leer el cuadro se experimenta su decir de un modo que extrañamente nos concierne. El ejemplo de la pintura *La Tempestad* del veneciano Giorgione le ha servido a Gadamer para ilustrar esta idea: No sabemos qué es lo que allí se representa y, sin embargo, nos sentimos inbuídos en un misterio que no cesa de lanzarnos preguntas. La idea fundamental que quiere retener Gadamer aquí es que interpretar no es nada diferente a leer. Y este concepto de la lectura de una obra de arte, al modo en que se hace de un texto, sólo es posible en tanto ella se presenta como una figura de sentido. Si comprender es interpretar, e interpretar es leer, sólo leemos una configuración artística cuando hemos comprendido su sentido que puede orientarnos, aunque no lo objetivemos o lo agotemos. No es simplemente deletrear o capturar una imagen aislada y después otra. Comprender una obra es dejarse decir al oído, escuchar el lenguaje que nos sale al encuentro. Tratándose de una configuración arquitectónica no bastaría siquiera con contemplarla, hacer una lectura de ella requeriría entrar en ella, recorrer por todos sus espacios. Lo mismo sucedería con la lectura de una escultura o una pintura, la contemplación no es suficiente para la comprensión de su sentido, hay que dar vueltas a través de ella o aprender a demorarse en su cercanía. Para leer un poema no basta con saber leer, quien lee un poema en voz alta o incluso en voz baja, ha de saber articular el sentido y el sonido reunidos en el decir poético. Texto e interpretación, configuración y lectura, no pueden ser tomados como fenómenos aislados, suponen en cambio la imbricación del uno en el otro: la interpretación recrea el texto, la lectura completa

28 GADAMER, H. *Verdad y Método II. Texto e Interpretación*. Op.cit., p. 324. El subrayado es mío.

la obra, porque en una experiencia de sentido no hay nada que sea dado, sino que es un acontecimiento en el cual todo es susceptible de ser vuelto a reintegrar como si se obedeciese al sabio consejo de Mefistófeles:

“Si no exponéis, algo se queda debajo”.²⁹

Si una obra de arte no se expone, se representa o se ejecuta en la forma particular que requiere, no pasa del ser cosa al ser obra, es decir, al acontecimiento de experiencia del cual siempre será la prenda que la resguarda.

29 Citado por Gadamer en *Estética y Hermenéutica. Sobre la lectura de edificios y de cuadros*. p. 255.

¿Qué significa hacer una experiencia hermenéutica con el arte?

What does It mean to do an hermeneutics experience with the art?

Resumen. *El ensayo procura explicar la noción de experiencia en el arte desde la filosofía hermenéutica. Para ello desarrolla los siguientes pasos:*

Summary. *This essay tries to explain the experience notion on the art from the hermeneutics philosophy. For this purpose it develops the following steps:*

1. *Su temporalidad como una experiencia de la actualidad en el encuentro de los interlocutores, la obra de arte y el receptor.*
2. *La importancia de la conversación como modelo para el encuentro.*
3. *El reconocimiento y la apertura de un horizonte de sentido. Esta experiencia es un acontecimiento que lo cambia a uno mismo e implica por lo tanto, una atención especial a la representación, ejecución o realización de la obra de arte*

1. *Its temporality as an experience of the present time in founding the interlocutors, the work of art and the receiver.*
2. *The importance of conversation as a model for the meeting.*
3. *The recognition and the opening of a sense horizon. This experience is an event that makes oneself change and therefore involves an special attention to the performance, execution or realization of the work of art.*

Palabras Clave. *Experiencia del arte, hermenéutica del arte, concepto de obra.*

Key Words. *Art experience, art hermeneutics, work of art concept.*

DISCUSIONES FILOSÓFICAS

ISSN 0124-6127

Departamento de Filosofía

Universidad de Caldas

Año 1

No. 2

Segundo Semestre de 2000

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD DE CALDAS- Sede Palogrande

Cra 23 Nro. 58 -65 Ofc. 241. Manizales - Colombia

Fax: (96) 8851217 - AA 275

E-mail: maesfilosofia_ucaldas@latinmail.com

CONTENIDO

La proyección matemática en la ciencia moderna <i>Juan Manuel Jaramillo Uribe</i>	1
La teoría del sueño: complejos y sus elementos en el Teeteto de Platón <i>Carlos Emilio García Duque</i>	25
La epistemología evolucionista de Karl R. Popper <i>Rafael Macía Mejía</i>	40
Los avatares de Zenón de Elea <i>Oscar Iván Berrio y Pablo Rolando Arango G.</i>	56
El despliegue de lo verdadero (Hegel) <i>Carlos Enrique Restrepo B.</i>	85
De la relación entre poesía y filosofía <i>Adolfo León Grisales Vargas</i>	95
Sentido y alcance de la síntesis newtoniana <i>Alexandre Koyré</i>	116
Esquemas cognitivos y la verdad como Ideal. <i>Jack Metland</i>	139
¿1964 o 1974:Cuál es El Otro? A propósito de El otro de Jorge Luis Borges <i>Julie James</i>	144
Noticias de Europa	