

EL ARTE COMO HORIZONTE

Del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea*

Adolfo León Grisales Vargas

Universidad de Caldas

El objetivo de esta investigación¹ es mostrar que entre arte y religión se da una relación ineludible, y esto aún hoy, a pesar de enfrentarnos a un mundo secularizado y plural, donde el arte se autocomprende de manera puramente estética.

Es un hecho que, a lo largo de la historia de Occidente, podemos referenciar una relación permanente entre estos dos conceptos. De hecho, nos dice Gadamer, ha sido por lo general de su relación con la religión de donde ha derivado el arte su legitimación. Y Vattimo señala, a su vez, que si con respecto a algo es hoy autónomo el arte es precisamente con relación a la religión. Tal vez por eso algunos autores suelen explicar la que podríamos llamar "crisis" del arte o pérdida de legitimidad, desde la perspectiva de la secularización del mundo. Así por ejemplo, pensadores como Westheim o Sedlemyr encuentran en el fenómeno de estetización del arte, valga decir, en su radical separación de lo religioso, la causa del desasosiego en el cual parece debatirse hoy el arte, y, en esa misma dirección, consideran que sólo podemos recuperar el arte a condición de, en cierto sentido, devolvernos. Otros pensadores, menos pesimistas tal vez, como por ejemplo Grassi, ven la cuestión de una manera más tranquila, y sencillamente afirman que el arte ha venido a ser un sucedáneo de la religión.

En fin que, con relación al tema de esta relación sólo pareciera válido plantearla en términos o bien de un regreso a un mundo religioso y unitario, o bien simplemente en términos de una suplantación, pero pareciera no tener mucho sentido pretender reivindicarla y, menos aún, reconciliarla con las condiciones del mundo actual.

Lo que se intenta demostrar entonces es que el absurdo aparente de querer vincular arte y religión sin negar ni la secularización ni la pluralidad, ni la autonomía de ambos conceptos, es posible resolverlo si estamos dispuestos a partir de un enfoque metódico que ponga el énfasis en la relación misma y no en la delimitación y precisión de los conceptos.

* Síntesis presentada en la defensa de la tesis para optar el título de Maestría en Filosofía el 19 de febrero de 1999.

¹ GRISALES VARGAS, Adolfo León. El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de Maestría en Filosofía, presentada en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

Ya que la contradicción surge al suponer que la disociación es inherente a la definición y naturaleza de cada concepto, cuando más bien la disociación se puede ver como el resultado de un cierto desarrollo en el contexto específico de la cultura occidental, uno de cuyos rasgos sobresalientes ha sido precisamente el de delimitar y separar arte, religión, filosofía y ciencia. Como señala Gadamer, en Oriente no podemos saber si Confucio era filósofo, poeta o profeta. Y es la radicalización de este rasgo, la disyunción, la que termina por hacernos incomprensibles ambos fenómenos, termina por hacer del arte una colección aleatoria de formas, colores o sonidos, y de la religión un ideal o aspiración completamente desligado del mundo.

En el primer capítulo² de la investigación se aborda la problemática de definir la religión, y en lugar de partir de alguna definición o de intentar demostrar alguna, el objetivo es más bien cuestionar la unilateralidad de los intentos por definir la religión aislándola ya sea de su objeto de estudio, de la comunidad de culto, de la cultura o incluso de la racionalidad o la verdad. Y en cambio se destaca el papel que juega la religión en la comprensión de lo real. Apoyado sobre todo en Mircea Eliade es posible mostrar cómo en realidad supone un cambio inusitado mirar la religión al margen de lo verdadero y lo real, de hecho, nos dirá Eliade, en un mundo fundamentalmente religioso lo sagrado es lo real por excelencia, no es algo que esté al lado de lo real sino el corazón mismo de lo real. En seguida se pretende mostrar que el concepto de arte como algo autónomo, y el de estética como un campo específico de la filosofía, es relativamente reciente; y podemos remontarlo a Kant. Previo a esto el arte ocupaba un lugar en el mundo, al punto de no tener sentido, como nos dice Gombrich, diferenciar en alguien como Da Vinci al artista del científico. El panorama hoy, en cambio, es el de un arte que parece conformar un espacio completamente al margen de la realidad, incluso, como señala Sedlmayr, escindido en sí mismo, disperso, fragmentario. Un arte que sencillamente no parece encajar en el mundo, corresponder con él. Y así, será frecuente en este siglo, y sobre todo con relación a las vanguardias, referirse a la crisis del arte, a su mercantilización, su deshumanización, su intrascendencia, la pérdida de su comunidad y justificación, su inutilidad.

Y por último, en el primer capítulo³, se muestra que no sólo se trata de un cambio en los estilos del arte, o de un abandono de la religiosidad, o de que la relación entre arte y religión haya sido algo puramente coyuntural, propio de un cierto momento en la historia. Lo que ha cambiado es lo que podríamos denominar el "suelo común" o, como lo llama Gadamer, el mito cristiano humanista en el que se autocomprendía Occidente. Así, de la misma manera que en el pasado, la existencia de un suelo común propició el encuentro y la cercanía entre el arte y la religión, hoy se ve la disolución de ese suelo común como el principal obstáculo para pensar ambos conceptos como reconciliados. Y de allí que para muchos la posibilidad de recuperar el arte de ese desasosiego y de poder volverlo a vincular

2 GRISALES, *Op. cit.*

3 *Ibidem.*

a la tradición y a la religión reside sólo en el regreso a un suelo común, sin embargo, la tarea es precisamente la de pensar nuevamente esa unión sobre la base de la imposibilidad de cualquier suelo común. Y esto significa una aparente contradicción, pensar la construcción de un "Fundamento plural".

Lo que queda claro entonces es que la imposibilidad de vincular ambos conceptos depende de seguir manteniendo una perspectiva disyuntiva, que se soporta sobre la base de pensar la fragmentación del suelo común como una pérdida de la unidad, y no en cambio como la exigencia de articular sobre un fundamento no metafísico la unidad de sentido y la diversidad. Como señala Gadamer, en la metafísica clásica se alcanza una adecuación de carácter teológico, "el espíritu infinito del Creador resuelve de ese modo lo que parece un enigma insoluble para el espíritu finito. El ser y la realidad de la creación consiste en esa conjunción de alma y cosa"⁴, es decir, los elementos de la disyunción se conjuntan en su condición creatural. Y la pregunta entonces es si hay posibilidades finitas de dar razón de esa correspondencia.

Apuntando ya en esa dirección, se hace necesario entonces ir a Hegel⁵. Hegel no sólo se planteó el tema de la necesidad de justificación del arte y de la estrecha relación entre el arte y la religión, sino que, además, constata el final de la tradición humanístico-cristiana, en la cual se había logrado construir una comunidad para el arte, cuyas formas y contenidos eran reconocibles por todos. Hegel está al inicio de una situación histórico-espiritual que se ha ido radicalizando al punto en el que nos encontramos hoy. En Hegel pues, encontramos una primera respuesta al problema de la disyunción desde la perspectiva de la pluralidad.

De acuerdo con Hegel, el hacer humano en general, y de manera específica el arte, se fundamenta en la necesidad de "hacer mundo", de apropiarse de lo exterior y hacerlo familiar. Es decir, el mundo no es simplemente algo en sí, extraño al espíritu, el mundo sólo vale realmente como tal en tanto que mundo humano, en tanto que en él se pueda reflejar el espíritu. Sólo en un mundo en el cual el espíritu pueda reconocer su propia mismidad, el hombre podrá sentirse "como en casa". Y la obra de arte es entonces una expresión concreta de la reconciliación del espíritu con la exterioridad. Y no se trata de una reconciliación pactada en la que alguna de las partes cede algo en beneficio de la mutua convivencia, se trata de un suceso real, se trata a la vez de la encarnación del espíritu así como de la idealización de lo exterior y sensible. En la obra de arte, dirá Hegel, el espíritu es por primera vez lo verdadero, el arte funda lo verdadero. Así entonces, lo que es, lo verdadero, no puede ser meramente exterior y tampoco lo meramente interior. La producción de obras de arte no es un mero hacer de la interioridad dada manipulando la exterioridad ya hecha, en ella el espíritu se está haciendo a sí mismo como autoconciencia.

Para Hegel, toda la historia, el arte y la religión suceden por esa búsqueda de sí

4 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme. 1992, p. 75

5 GRISALES, *Op. cit.*, capítulo 2.

mismo que emprende el espíritu; son los caminos que recorre el espíritu para llegar al saber pleno de sí, desde la indeterminación abstracta hasta la máxima determinación, hasta el espíritu absoluto, donde coinciden plenamente el saber y la sustancia del saber, la subjetividad y la objetividad, el concepto y la realidad.

Todo el trasegar del hombre a través del tiempo y en sus distintas realizaciones cobra sentido pues a la luz de un espíritu absoluto, de la máxima realización de sí mismo que vendría a ser el momento en el cual la máxima determinación y objetivación del espíritu adquiere la forma adecuada a su verdadera naturaleza subjetiva en el concepto, en la filosofía.

Sin embargo, la filosofía no es la única forma del espíritu absoluto, simplemente es la última, y no sólo en el sentido de la sucesión del despliegue, sino también en el de la definitiva. Hegel va a referirse entonces a las distintas *formas* que se dan en esta búsqueda: una primera forma es aquella en la cual el espíritu se aprehende a sí bajo el aspecto de la sensibilidad como lo objetivo mismo y en esa misma medida exterior. El espíritu, pues, alcanza conciencia de sí y determinación como realidad objetiva, pero todavía se trata de un saber imperfecto de sí, porque aún el espíritu no se alcanza bajo su forma verdadera que es la subjetividad. Es el ámbito del arte.

La segunda forma es aquella en la cual al espíritu se le revela su verdadera naturaleza como subjetividad, pero aún no consigue aprehenderse a sí mismo como tal sino bajo la forma de la representación; si bien la objetividad está reconciliada con la subjetividad, la subjetividad no se encuentra reconciliada consigo misma, todavía, por lo tanto, el saber del espíritu lo ve como un saber alejado de sí. Es el ámbito de la religión.

Y la última es aquella en la cual el espíritu se aprehende bajo su verdadera forma, y vienen a coincidir su sí mismo con el saber de sí mismo en el concepto. Es el ámbito de la filosofía. Y más allá de él no hay nada que lo desborde, nada que limite al espíritu o que se le contraponga como afuera, ni una objetividad ni una subjetividad ni un saber de sí que lo supere.

Puede decirse que con Hegel la pluralidad ha ganado el estatuto de verdadera, ha dejado de ser una contradicción, una negación o un accidente. Y Hegel consigue esto sin disolver la historia en una sucesión inconexa de eventos, todos ellos valiosos por igual, y así mismo se legitima la diversidad de lo sensible sin someter al sujeto a la "tiranía del objeto". Igualmente consigue hacerlo sin confinar el vínculo del arte con lo verdadero a un momento específico más allá del cual, bajo otra forma, se descubriría su falsedad y error, y una forma más verdadera habría de superarlo. No cabe, por lo tanto, a partir de Hegel, concluir, como lo hacen algunos refiriéndose a su concepto del carácter pretérito del arte, que hemos "perdido" el arte, más bien, hemos ganado el arte como horizonte y perspectiva de nuestro propio ser, con ello hemos ganado nuestra dimensión estética.

Y, específicamente del lado de la relación entre arte y religión, lo que nos queda de Hegel también es bien importante: no se trata de una relación casual o coyuntural ni se trata

tampoco de pensar que la religión tiene primacía sobre el arte ni de que el arte constituya, como por ejemplo lo afirma en algún momento Westheim, una negación de la religión. El arte, dice el propio Hegel, es una de las caras para la conciencia religiosa⁶, y también afirma que “el arte ha de tomar sobre todo lo divino como punto central de sus determinaciones”⁷. No hay pues forma de disociar en Hegel arte y religión. La historia del arte la cuenta Hegel en términos de la búsqueda de lo divino, el encuentro con él, y finalmente su superación por lo divino. De manera que, como dice Gadamer, “la suprema posibilidad de sí mismo conviene al arte no como arte sino como religión”⁸, el vínculo del arte con lo divino es algo esencial a la verdadera experiencia del arte; y la autonomía del arte entendida en términos de su carácter meramente estético es un defecto resultante quizá de la distancia.

Otro argumento importante que nos aporta Hegel tiene que ver con la que denomina la forma simbólica del arte, en la cual queda claro que el vínculo entre arte y religión es de carácter fundacional, y en tal sentido la posibilidad de referirse aún hoy a tal vínculo deberá difundir y pluralizar la fundación a todo lo largo del despliegue, es decir, pensar la fundación no como un evento único definitivamente alejado del presente, sino como una exigencia permanente.

En definitiva, Hegel consigue resolver la vieja disyunción de Occidente sobre el supuesto de que ya la misma religión no es la necesidad suprema del espíritu, es decir, en un mundo secularizado, valga decir, plural; sin embargo, su planteamiento sólo puede sostenerse sobre la base de aceptar la voluntad de un espíritu infinito desplegado en la historia. Es como si para Hegel el problema fuera poder explicar cómo puede suceder y existir lo finito sin marginarlo como accidental; para él, el problema no es cómo puede ocurrir y existir lo infinito en un mundo radicalmente finito; en otras palabras, él da como supuesto lo infinito y como problemático lo diverso y finito; hoy, luego de lo que se llama la muerte de la metafísica, el supuesto es la finitud y lo problemático es cómo puede acontecer en ella lo infinito, valga decir, lo verdadero. Se trata pues, como dice Gadamer, de retener el punto de vista de la finitud. Para Gadamer, en cuanto la verdad del concepto se vuelve todopoderosa y supera en sí cualquier experiencia, la filosofía de Hegel vuelve a negar el camino de la verdad que había reconocido en la experiencia del arte⁹.

Habiendo ganado ya la perspectiva de Hegel, lo que nos queda entonces es pensar la posibilidad de la integración del arte y la religión pero desde la perspectiva de una radical finitud, para lo cual en esta investigación¹⁰ recurro fundamentalmente a Gadamer en el último capítulo.

6 Cfr., HEGEL, F., *Estética*. Barcelona: Península, 1989, p. 95.

7 *Ibidem*, p. 157.

8 GADAMER, H. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 666.

9 Cfr., *Ibidem*, p. 140.

10 GRISALES. *Op. cit.*, capítulo 3.

Gadamer quiere ir un poco más allá que Hegel, y piensa que se distorsiona la reflexión sobre la experiencia del arte cuando la analizamos desde la perspectiva de ser ya un objeto del horizonte, es decir, cuando ya es arte y por lo tanto sólo puede ser experimentado como tal. Valga decir entonces que si hemos de ser consecuentes con la idea de la disolución de la metafísica, de un mundo plural y fragmentario, habrá que buscar la manera de acceder al conocimiento de la verdadera experiencia del arte antes de que se cristalice en un saber sobre sí misma, pero sin que ello suponga una vuelta imposible al pasado.

El problema que nos queda entonces, y que obliga a cuestionar la evidencia del concepto dominante de arte, es cómo referirse a la experiencia del arte cuando ya ésta se haya precedida por el saber del arte. Y esto no quiere decir, por supuesto, que Gadamer esté planteando algo así como la supresión de toda mediación y el olvido de todo saber, para así acceder a la experiencia originaria del arte; por el contrario, se trata más bien de reconciliar la mediación y la experiencia, se trata de plantear que la mediación no supone ni un obstáculo ni una disminución sino justamente la condición de posibilidad de la experiencia de la verdad en el arte.

Gadamer parte entonces del supuesto de que el arte de la tradición y el contemporáneo son igualmente arte, afirma que “tenemos que abarcar tanto al gran arte del pasado y de la tradición como el arte moderno, pues éste no sólo no se contrapone a aquel sino que ha extraído de él sus propias fuerzas y su impulso. Un primer presupuesto será que ambos son arte, que ambos han de ser considerados conjuntamente”¹¹. Y no se trata por lo tanto, de que uno de ellos sea una experiencia directa y el otro apenas un saber sobre dicha experiencia; si se quiere reivindicar la verdad del arte y legitimar su lugar en el mundo hoy es necesario replantear el tema del saber del arte sin disociarlo de la experiencia directa, y para esto no resulta adecuado el concepto dominante de arte por su carácter unilateral del lado del saber. A esta unilateralidad Gadamer la denomina **distinción** estética, por tanto, propone legitimar y abordar la explicación del fenómeno del arte a partir de experiencias humanas más fundamentales: el concepto de juego, el de símbolo y la fiesta.

En todo caso, para Gadamer el problema de los límites entre religión y arte tiene su origen en la manera como a partir de la conciencia estética hemos definido el arte en la modernidad; así, cuando Gadamer aborda la crítica de la conciencia estética, cuando la denuncia como una abstracción, está también considerando como abstracto el problema de los límites entre religión y arte.

De lo que se trata en últimas no es de justificar lo contingente en un contexto absoluto, más bien a la inversa, justificar qué significa que en un contexto contingente, en un mundo continuamente escurridizo, entre un montón de hilachas de formas, sonidos y colores, en un mundo que es sólo una pura representación vacía, haya algo que permanece. La exigencia radical de Gadamer, expresada en la paradoja anterior, supone dar un paso

11 GADAMER, H. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. 1991, p. 41.

adelante de Hegel, pensar lo absoluto ya no como ideal sino como permanencia de lo fugaz. De lo que se trata entonces no es de alcanzar o de expresar la Idea, sino de retener lo que se nos escapa, muy acertadamente lo dice Gadamer: “lo que intentamos en nuestra relación con el mundo y en nuestros esfuerzos creativos —formando o coparticipando en el juego de las formas— es retener lo fugitivo”¹².

La identificación entre la representación y lo representado es algo más que una coincidencia misteriosa, o una adecuación afortunada que nos permite ver lo verdadero. La propuesta de Gadamer es que tal identificación es propiamente la fundación de lo representado y de lo verdadero, es, para decirlo con Hölderlin, la fundación de lo que permanece.

Para el propósito de esta investigación resulta definitivo ese planteamiento porque significa que la posibilidad de pensar como disociados arte y religión sólo es posterior a la consolidación de lo representado, pero que de hecho en la consolidación el vínculo entre arte y religión es indisoluble. Ahora que, a fin de no estancar nuevamente dicho vínculo en un pasado inabordable, la unicidad del evento fundacional no debe entenderse en términos de un pasado absoluto, frente al cual la historia no sería otra cosa que un alejamiento perpetuo del origen, y conocer sería recibir pasivamente el legado de los antepasados, sino como una **permanente** exigencia de lo que **permanece**.

Para ello entonces, como ya lo decía, Gadamer intenta pensar el arte desde lo que podríamos llamar sus fundamentos antropológicos: el juego, el símbolo y la fiesta. En primer lugar, Gadamer toma la experiencia del juego como hilo conductor para explicar el modo de ser propio de la obra de arte, para explicar lo que significa **verdad** cuando se refiere al arte.

Gadamer va a distinguir entre la noción de verdad propia de la ciencia moderna —verdad puramente proposicional y directamente dependiente del método— de la **verdad** como acontecimiento, como encuentro, como **experiencia**, que es la **verdad** propia del juego, de la experiencia del arte, así como de la experiencia religiosa. Gadamer, dice Vattimo, “piensa la verdad del arte como experiencia que transforma y que, precisamente en cuanto tal, es portadora de lo verdadero”¹³.

Gadamer inicia con una definición elemental de juego como repetición, vaivén, en donde no resulta válido pensar en los extremos como los sujetos del juego, sino en el juego mismo como sujeto del juego. Y es en este vaivén donde se consolida lo que es como lo que es, enfatizando que para apreciar el juego desde esta perspectiva —y con él el arte que, cómo dice Gadamer haciendo suya una idea de Schiller, es la “máxima expresión del juego humano”— tenemos que despojarnos de la idea del juego como una libre entrega de lo que es a su disolución; más bien sería a la inversa, lo que es sólo llega a serlo a partir de la

12 *Ibidem*, p. 112.

13 VATTIMO, G. *Más allá de la interpretación*. Barcelona Paidós, 1995, p. 106.

repetición. Es a partir de allí como lo mismo deviene en lo mismo; previo a su instauración por la repetición no habría propiamente un sí mismo que fuera reconocible o demandara identidad. Es por ello que Gadamer afirma que no es su carácter de cosa lo que determina la unidad y sentido de la obra, sino lo que él denomina “identidad hermenéutica”. En el mismo sentido dice Gadamer, “deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra **obra** por otra, a saber, la palabra **conformación**”¹⁴, aludiendo con ello al hecho de que la consolidación de la obra escapa, o mejor, desborda la intencionalidad tanto del creador como del espectador, así como que la palabra obra no se agota ni se determina por su carácter cósmico.

El concepto de “obra” no se restringe pues al carácter de cosa, y es por ello, afirma Gadamer, que el apelativo de “obra” se reserva para los productos del arte y no para los de la técnica. La obra sólo se consolida como tal para aquel que “juega-con”, para quien permite que emerja. La obra no es una simple cosa que está ahí, sino que se le debe permitir que emerja, y su sentido es justamente su “emergencia”, y por lo mismo la obra no es lo que, en su carácter inmediato de cosa, está dado a la mirada, sino que está dada a la comprensión: la posibilidad de su emerger supone un cierto trabajo constructivo. Decir que la identidad de la obra es hermenéutica significa, dice Gadamer, “que su identidad consiste precisamente en que hay algo **qué entender**, en que pretende ser entendida como aquello a lo que se **refiere** o como lo que dice. 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.”¹⁵

En cuanto al carácter simbólico de la obra de arte, dirá Gadamer que en la obra nos enfrentamos a la paradoja de conocer algo por primera vez, pero simultáneamente lo conocemos como lo que ya conocíamos, de forma que el encuentro con la obra sería más bien un re-conocer. Pero esa dimensión de lo ya-conocido no es previa a la obra sino que la proporciona la obra. Valga decir que lo “familiar” no es apenas algo-ahí, esperando un artista que lo pinte, sino que lo “familiar” sólo es tal en y por la obra, y sin embargo la obra no hace sino remitir a lo “familiar”, como dice Gadamer, “algo hay ahí dentro”¹⁶. En la obra, por primera vez, “lo-de-siempre” se yergue como tal. Aludir al carácter simbólico de la obra no es pues un simple remitir sino propiamente un fundar aquello a lo que se remite.

A propósito del juego, podemos establecer entonces que la obra de arte no es una simple cosa al lado de otras cosas, es la inauguración de lo que tiene identidad, de lo que es “algo”, y es, en ese sentido, la fundación de la “cosa”. Y a propósito del carácter simbólico puede establecerse que la obra de arte no es sólo un modo, entre otros, de referirse a un sentido que se ubica más allá de ella, sino que es la re-presentación del sentido y, por lo mismo, también podemos afirmar su fundación. Sin embargo, el sentido no es apenas una

14 GADAMER, H. *La actualidad de lo bello*. Op cit., p. 87.

15 *Ibidem*, p. 73.

16 GADAMER, H. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 299.

expresión individual, supone siempre una comunidad. de hecho, el sentido sólo es tal en tanto que es común. Podemos dar un paso más y afirmar de una vez que la obra de arte es igualmente la fundación de lo común. El sentido no es simplemente aquello en lo que puede o no encontrarse una comunidad establecida, más bien, allí donde algo se hace común nacen el sentido y la comunidad; la comunidad no es previa a su encuentro en un sentido compartido, dicho encuentro es lo que podríamos decir que la congrega.

Así, por ejemplo, suele darse por supuesto que la comunidad es algo frente a lo cual se ubica la obra, ya sea para buscar su aplauso o para rechazarlo. La idea de Gadamer es que precisamente la comunidad es un logro y no un supuesto, y en tal sentido referirse al carácter social del arte no es hacerlo a un cierto consenso, o a algún criterio ajeno al arte mismo, es referirse a una característica propia del arte. Esto supone, entre otras cosas, que la "incomprensibilidad" del arte contemporáneo y su extrañamiento con respecto a la sociedad no deben ser interpretados como meros recursos para escapar del ámbito social e inscribir el arte en una esfera particular, antes bien, se trata, otra vez, de una radicalización que nos pone delante del problema. en palabras de Gadamer: "ya no hay contenidos totalmente evidentes y obligatorios que puedan retenerse en la forma artística de modo que cualquiera los conozca como el vocabulario familiar con el que se hacen los nuevos enunciados. [...] el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad"¹⁷.

Es en ese aspecto de su relación con la comunidad que Gadamer se refiere a la relación del arte con la Fiesta, pero igualmente utiliza el concepto de Fiesta para referirse a la temporalidad de la obra de arte. Y, de la misma manera que la Fiesta la podemos definir no como una mera sustracción del tiempo ordinario sino como la experiencia del tiempo como tiempo, igual puede afirmarse, dirá Gadamer, que el carácter temporal extraordinario de la obra de arte no reside en que se ubique fuera del tiempo o en que dure tanto como él, por el contrario, se trata de que la obra de arte es tiempo auténtico, ofrece tiempo. La obra de arte no se instala "en" el tiempo, ni supone una ruptura o un alejamiento de la línea continua del tiempo. El tiempo no es una categoría que desde el exterior mida algo en la obra, el tiempo es una cualidad propia de la obra. La obra tiene su propio tiempo, al referirnos a la temporalidad de la obra o a su durabilidad no nos referimos a un criterio ajeno a la obra, sino a una cualidad intrínseca de ella.

En conclusión, si bien podría en cierto sentido afirmarse que el ámbito del arte es el de lo sensorial, el de lo material, y el ámbito de lo religioso sería el de lo inefable, esto de todos modos sería partir de una perspectiva equivocada, porque se parte del supuesto del mundo como algo ya consolidado acerca de cuya consolidación no se formula nada, y frente al cual el arte o la religión son actividades que desarrolla un sujeto también ya consolidado en un mundo ya hecho; así pues, la definición de cada ámbito, arte o religión sólo puede considerar las diferencias, ya que precisamente su punto de encuentro es lo que permanece silenciado, incuestionado. ambas se encuentran es justamente en el proceso,

17 GADAMER. H. *La actualidad de lo bello*. Op. cit. p. 99.

nunca concluido del todo, de consolidación del mundo y del sujeto.

La fundación del mundo, vaiga decir la apertura de su horizonte de sentido, no es entonces un evento que se ubica alejado de nosotros en la línea del tiempo, es una exigencia permanente; por eso, dice muy acertadamente Borges, Dios no puede descuidar ni un segundo su creación a fin de conservarla. Cabe entonces preguntar ¿pueden subsistir las “cosas”, la comunidad, el mismo tiempo, si se renuncia a su permanente fundación?

Y más allá de este punto de encuentro entre arte y religión en su carácter, digamos, fundacional, Gadamer refiere además que arte y religión son promesas de lo íntegro. De forma muy apretada podríamos sintetizar la evolución del arte como la de un paso de ser una representación del mundo sagrado, un mundo ordenado —donde no habría tenido sentido destacar su elevado rango ontológico ya que formaba parte del mundo de la vida y del orden sagrado, donde más bien sería el propio Cosmos, la creación divina, la que tendría el carácter elevado de obra de arte—, hasta llegar a ser él, directamente, la experiencia del orden como tal. Mientras en la Antigüedad y en la Edad Media el propio mundo era garantía de lo representado en la obra, y en tal sentido la obra era parte del mundo, coincidía con él, en nuestra época ya no se da esa coincidencia, y de allí tal vez deriva el carácter, digamos, excepcional que tiene para nosotros la obra: ella debe ser garantía de lo que representa. Y no porque antes no fuera también así, sino que antes no destacaba dicho rango en virtud de su coincidencia con el orden sagrado. En un mundo fragmentario y desarticulado, el arte, dice Gadamer, brilla y se destaca como “promesa de lo íntegro”¹⁸.

En cuanto a la religión, afirmar que también ella es una experiencia de orden, de mundo íntegro, no debe confundirnos. De un lado, no es apenas el señalamiento de esta coincidencia el que puede sustentar la tesis de la insolubilidad de su vínculo. Y de otro lado, dado el carácter fundamentalmente comunitario de la religión, podría pensarse, equivocadamente, que en un mundo disperso como el nuestro, la religión, como experiencia del orden, sería sólo una añoranza o una tarea de reconstrucción del mundo tal y como era antes de la dispersión. Ya desde el primer capítulo señalábamos los problemas que implica entender la religión desde la perspectiva limitada de una comunidad. Más bien, si hemos de señalar algún rasgo distintivo de la religión, éste sería la “esperanza”, o dicho de una forma menos cargada de connotaciones, la “anticipación”, “el horizonte”.

El soporte de la “esperanza”, para la Antigüedad y la Edad Media, es el efectivo cumplimiento de la promesa de redención. El Cosmos sagrado, como totalidad, es el ámbito de la “esperanza” y de su cumplimiento, es un orden cerrado, una unidad, de allí el carácter que tendría toda la creación como obra de arte. Hoy, sin embargo, la “esperanza”, vaiga decir el “horizonte”, se ve exigida de sostenerse sin el soporte del cumplimiento, como mera esperanza, y esto ha supuesto una polaridad inaceptable: afincarse de una manera

18 GADAMER, H. *Estética y hermenéutica*. *Op cit.*, p. 291.

decididamente ilusoria e irreal en la esperanza, o desterrarla por completo y entregarse al ámbito de las meras realizaciones.

La diferencia con el ayer es que la esperanza estaba acompañada y determinada por el cumplimiento; hoy, la esperanza se sostiene radicalmente como esperanza. Sin embargo, la esperanza vaciada de todo cumplimiento sólo sería un modo de escapismo o un absurdo; en este sentido el propio carácter de cumplimiento, o de absolutidad como lo llama Gadamer, de la obra de arte, mantiene la esperanza.

Somos humanos, no tenemos por qué renunciar a la esperanza, y es a su vez en esta actitud de no renuncia como podemos encontrarnos con el arte, y es a su vez el arte, tal vez, el único refugio que todavía le queda a la esperanza.

Hoy, como dice Vattimo, nos enfrentamos al hecho radical de que ya no hay un único horizonte compartido. Por eso hoy, que incluso las estrellas ya forman parte del más acá, del ámbito de las realizaciones, sólo queda el puente del arte como posibilidad de fundar, por su mediación, el horizonte.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria, 1985.
- ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BLANCHOT, Maurice. **La palabra sagrada de Hölderlin**. En: revista *Estudios de filosofía*. Universidad de Antioquia. No 9, febrero de 1994.
- CASSIRER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- _____. *Filosofía de la Ilustración*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- COOMARASWAMY, A. K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: Ediciones de la tradición unánime, 1983.
- DE TORRE, Guillermo. *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Barcelona: E.D.H.A.S.A., 1963.

- DOMINGUEZ, Javier. **Intuición e imaginación estéticas**. En: *Estudios de filosofía*. Medellín: Universidad de Antioquia, N° 6, agosto de 1992.
- DORFLES, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1975.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1978.
- _____. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1985.
- _____. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. *El inicio de la filosofía occidental*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- _____. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 1993.
- _____. **Historia de efectos y aplicación**. En: Warning, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1989.
- _____. *L'expérience intérieure du temps et l'échec de la réflexion dans la pensée Occidentale*.
- _____. *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra, 1988.
- _____. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos (Colección Metrópolis), 1996.
- _____. *La herencia de Europa*. Barcelona: Península, 1990.
- _____. **Las promesas del arte**. En: La balsa de la Medusa, 29, 1994. Madrid
- _____. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa ed., 1993.
- _____. **Platón y los poetas**. En: revista *Estudios de filosofía*. Medellín: Universidad de Antioquia, N° 3 Febrero de 1991, p. 87-108.
- _____. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991.
- _____. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 1992.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990.

- GOMBRICH, E. H. *Historia del arte*. Barcelona: Ediciones Garriga, 1995.
- _____. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. *Lo que nos dice la imagen*. Bogotá: Norma, 1993.
- _____. **Los peligros de la abstracción**. En: Xavier Manent (Ed.) *Contra el arte Moderno*. Buenos Aires. Galerna. 1978.
- GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.
- GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Labor, 1978.
- HEGEL, F. G. W. *El concepto de religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Porrúa, 1973.
- _____. *Estética*. Barcelona: Península, 1989.
- _____. *Fenomenología del espíritu*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad, 1995.
- _____. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- HEINS HOLZ, Hans. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- KAHLER, Erich. **La desintegración de la forma**. En: Xavier Manent (Ed.) *Contra el arte Moderno*. Buenos Aires. Galerna. 1978.
- KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- LANCEROS, Patxi. **Lo moderno y lo eterno en el arte**. En: *Letras de Deusto*. N. 63, Vol. 24 Abril-Jun, 1994. Universidad de Deusto.
- LOBATO, Abelardo. *Ser y belleza*. Barcelona: Herder, 1965.
- LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de filosofía del arte Griego*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *De Kant a Hölderlin*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte**. En: Xavier Manent (Ed.) *Contra el arte Moderno*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

- _____. *Origen y epílogo de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- OSPINA, William. *Esos extraños prófugos de Occidente*. Bogotá: Norma, 1994.
- OTTO, Rudolf. *Lo Santo (Lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988.
- PLOTINO. *Eneada quinta*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- QUENOT, Michel. *El Icono*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1990.
- REY, Robert. **Contra el arte abstracto**. En: Xavier Manent (Ed.) *Contra el arte moderno*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI editores, 1970.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- SALABERT, Pere. **El infinito en un instante**. En: *Revista de Ciencias Humanas* N° 17. Medellín: Universidad Nacional, 1993 .
- SEDLMAYR, Hans. *El arte descentrado*. Barcelona: Labor, 1958.
- _____. *La revolución del arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. **Arte y humanismo**. En: Xavier Manent (Ed.) *Contra el arte moderno*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- TRÍAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.
- _____. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- VATTIMO, G. et. al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VATTIMO, Gianni. *Crear que se cree*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 1983.
- WEIDLE, Vladimir. *Sobre el destino actual de las letras y las artes*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943.
- WESTHEIM, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- WIND, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Forma, 1993.

El Arte como horizonte. Del vínculo entre Arte y Religión en la cultura occidental contemporánea

Art as Horizon. On the link between art and religion in contemporary western culture

Resumen. *En la investigación se pretende mostrar, apoyado sobre todo en Gadamer, que entre arte y religión se da un vínculo indisoluble, que dicha relación va más allá del encuentro coyuntural de ciertas épocas, y que para acceder a dicho vínculo es necesario replantear la manera como, desde una óptica fundamentalmente disyuntiva, se autocomprenden dichos conceptos. Esto supone, metodológicamente, el señalamiento de la imposibilidad de abordar dicho vínculo si se parte de la delimitación precisa de los conceptos, por lo que se hace necesario más bien partir de la relación misma. Y temáticamente, implica demostrar la artificialidad de los límites en los que se debate la cultura occidental.*

Summary. *It is aimed at showing here that art and religion keep a fasten link, no matter the awakening it experiences at particular epochs. In order to see such link it is completely necessary not to consider these concepts as disjunctive. In a methodological approach this view implies that it is impossible to analyse the link figuring each concept separately instead of considering the relationship itself as the core. Thematically, on the other hand, it demands to point how artificial the boundaries are in which Western culture is entangled.*

Palabras Clave. *Arte, religión.*

Key Words. *Art, religion.*