

Verdad de la experiencia y experiencia de verdad en el arte. Una mirada desde la hermenéutica.

Edgar J Rufinetti ¹

“Hasta entonces, como yo no había comprendido, no había visto”

M. Proust

Todavía hoy seguimos cayendo en la tendencia a interpretar las obras artísticas sólo como creaciones y fenómenos de la expresión. De este modo se ponen en juego categorías que presuponen de modo no explícito que el arte no puede ser entendido ya como una instancia de conocimiento. En este sentido, la obra de arte es considerada como la expresión de una vivencia y la experiencia estética se agota en la reproducción posterior de la vivencia creativa.

Esta actitud de contemplar de manera puramente estética las obras de arte, prescindiendo de su dimensión moral o cognitiva, ha llevado a que el arte adquiera en la modernidad un carácter autónomo. Sin duda esta posición está plenamente legitimada, sin embargo, en concurrencia con la separación de esferas de validez sobre la que se monta, toda consideración sobre el arte efectuada desde esta perspectiva se ve obligada a renunciar a la “pretensión de verdad” de la obra artística. Esto es, se priva de ser un “enunciado” real, de decir algo sobre el mundo entorno y acepta para sí la mera dimensión de la ficción y de la ilusión que le es señalada por la ciencia moderna.

El trasfondo sobre el que opera, la escenografía sobre la que está montada esta «conciencia estética» viene constituida por el concepto de verdad de la ciencia moderna y por el tipo de experiencia requerido por ella. Para esta ciencia el conocimiento fiable se logra únicamente a través de la experimentación metódica; sólo por observaciones metodológicamente controladas, las cuales tienen que ser repetibles a voluntad por sujetos intercambiables, se obtienen enunciados válidos sobre la «realidad». Con esta articulación no se delimita ciertamente sólo el campo global del saber sino que también se fija lo que en adelante ha de ser llamado real y el tipo de experiencias que deben ser tenidas en cuenta: éstas sólo tienen valor por su reproductibilidad y solamente se consideran válidas en cuanto son confirmadas. Así, las ciencias humanas y el arte llegan a conformar o mejor, quedan relegadas a un campo de «saber» que no cumple con las normas metodológicas de la ciencia estricta y por lo tanto no puede adjudicárseles un saber legítimo.

Como puede verse la alternativa que se planteaba para las humanidades era método o estética, es decir, o adaptaban los métodos provenientes de las ciencias naturales o se declaraban metodológicamente autónomas y trataban, bajo la imperiosa coacción de la cultura científica, de desarrollar sus propios métodos. Aún cuando el segundo cuerno de la alternativa pueda parecer prometedor, los métodos que históricamente se elaboraron a partir del modelo estético (vale decir, de la segunda mitad del XIX a esta parte) vienen signados por su dependencia respecto de los conceptos de verdad y experiencia propios de la ciencia moderna, con lo cual no hacen más que inducirnos a error en cuanto a la relevancia del método y confundirnos en relación con el punto de partida de sus consideraciones.

En última instancia, desde su matriz, todos los productos de la cultura son concebidos como “fenómenos de expresión” que tienen que ser entendidos, al modo historicista, desde el contexto de su propia época y desde la vida del autor. Trae consigo, de este modo, insolubles problemas en torno al desciframiento de la subjetividad del autor y de cómo salvar la distancia en el tiempo o la extrañeza cultural.

¹ Lic. en filosofía y doctorando en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. (edgarrufinetti@hotmail.com). Una versión anterior apareció en *El Apuntador, Revista de artes escénicas*, Año 10, Nº 21, Córdoba Argentina, diciembre del 2010, ISSN 1665-2696.

La mencionada dicotomía llegó a plantearse no sólo en términos de lo objetivo contrapuesto a lo subjetivo sino incluso entre el dominio racional de la ciencia y el irracional del arte y la filosofía. Para limitarnos al ámbito de la conciencia estética, estas dicotomías encuentran su procedencia en una abstracción: para la estética del genio *no podía admitirse que la obra de arte hiciera referencia a otra cosa que no fuera ella misma*. Toda indicación que rebasara los límites de su propia y autocontenida existencia la rebajaba a una función meramente instrumental. Este prejuicio moderno encuentra a su vez apoyo en la consideración kantiana de que el juicio puro de gusto versa sobre una belleza libre, la cual no presupone finalidad alguna pues esto socavaría la belleza puramente estética del tal juicio. Como queda claro, esta distinción no hace más que restringir el juicio estético separándolo de toda referencia al ser y al conocer. En esta tendencia, la conciencia estética termina, bajo el dictado del agrado desinteresado, menospreciando los productos del arte pues a diferencia a los objetos de la naturaleza, están ahí “para hablarnos”. En este sentido la separación entre arte y realidad invierte lo propio del arte remitiéndolo al ámbito de la “bella apariencia”.²

Ahora bien, podemos decir que la conciencia estética conforma una abstracción en varios sentidos, en primer lugar divide arte y realidad al situarlo en un mundo radicalmente diferente (incluso sucede esto hoy en el espacio urbano como puede verse en el fenómeno de los centros o ciudades de las artes); en segundo término, abstrae la referencia a la verdad que es posible hallar en toda experiencia artística; e incluso en tercer lugar separa de la obra de arte la actividad efectiva de los artistas al instaurar la crítica del arte como instancia suprema. (Cf Grondin, 2003, 62ss)³

Si por el contrario, no estamos dispuestos a aceptar que el arte se agota en mera distracción y entretenimiento, cuya relación con él se limitaría al goce estético de su bella apariencia, si pretendemos reconocer y señalar su fuerza formadora y transformadora, tenemos que volver a preguntar por aquello que «nos dice» la obra de arte y por el modo en que nos relacionamos con ella. Podría alguien negar que el *Rey Lear* por ejemplo nos dice algo acerca de la ingratitud o de las relaciones de poder. Pero ¿cómo entender “lo que nos dice”? ¿Cómo entender las transformaciones que podemos sufrir?

Estas interrogaciones nos remiten a los planteos que hiciera Hans Gadamer en su obra *Wahrheit und Methode* (1960) cuyos esfuerzos van dirigido en la primera parte de la misma, a dilucidar la cuestión de la verdad en la experiencia de la obra de arte, aunque ciertamente con el objetivo no de formular una teoría de las artes sino más bien de hacerla fructífera para una hermenéutica filosófica que incluya además las experiencias del pasado y del lenguaje. Tal como allí señala la investigación científica que realiza la “*llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos [...] representa junto a la experiencia de la filosofía el más claro imperativo para que la conciencia científica reconozca sus límites*”. (Gadamer, 1960: XIV [1977: 24])

En este sentido, va a resaltar que en la experiencia del arte se muestran dos aspectos a tener en cuenta: que el arte representa una realidad autónoma que nos sobrepasa, pero en la que a la vez estamos siempre implicados. Nuestra subjetividad está efectivamente siempre envuelta en el *juego del arte* pero no como una conciencia soberana sino como *partener*/interlocutor de la

² Para ver estas cuestiones en Kant es necesario recorrer los párrafos que componen la “Analítica de lo bello”, (Kant, 1993: pp. 45-87).

³ Es necesario tener a la vista para evaluar tales cuestiones la centralidad que en la generación posterior a Kant cobra el concepto de genio y con él, una concepción vivencial del arte. (Cf. Gadamer, 1960: 39-66 [1977: 75-107]; Karczmarczyk, 2007: 148ss). Cabe señalar que existe una ambigüedad en el concepto de arte vivencial, el cual puede ser tanto una teoría acerca de la naturaleza del arte como una manera específica, históricamente anclada, de producir arte. Como Gadamer se encarga de señalar esta concepción del arte se remonta a Goethe y su característica es que la producción de arte está orientada al disfrute estético. (Gadamer, 1960: 76 [1977: 108]). Para la relación de producción artística y crítica de arte Cf. Benjamin, W, 2000; Abadi, F: 2009.)

propuesta de la obra artística. La dimensión objetiva que viene a representar el *juego* en la propuesta de Gadamer, se impone a nuestra subjetividad; no somos dueños y señores de esta experiencia sino que hay que decir mejor que “somos jugados” en y por ella.⁴

De modo que podemos señalar con Gadamer que la experiencia que hacemos de la obra de arte tiene que ver con algo que nos retiene y nos sacude; es la “experiencia de ser embargados” que siempre precede y hace posible el ejercicio crítico del juicio. En este sentido, el arte hace más elocuente el mundo que nos rodea, proporciona un *plus*, un “incremento” de realidad que constituye un verdadero “enunciado”, el cual se eleva con una pretensión de verdad que reclama una respuesta de nuestra parte, el establecimiento de un diálogo. La obra de arte sería así el juego en que vemos interpelados y transformados; es, en definitiva, lo que resulta significativo para la autocomprensión de un determinado grupo social.

Pero ¿no habrá que entender este “decir algo”, o “tener algo que decir” como una simple metáfora? ¿No será en todo caso que la obra habrá tenido algo para decir al observador contemporáneo de su creador, pero una vez sacada de aquel mundo se convierte en un mero objeto de goce estético-histórico? En primer lugar, Gadamer sostiene que la realidad de la obra de arte (esto es, las obras creadas por los hombres y para hombres) no se limita al horizonte histórico original en la que fue creada; según su parecer, pertenece a la experiencia de la obra de arte el hecho de que la obra “tenga siempre su propia presencia” (Gadamer, 2001: 151). Lo que la caracteriza es su inquietante e inagotable simultaneidad con el presente, su contemporaneidad podemos decir. En este sentido, aquella verdad que conlleva no coincide ni con su contexto histórico social de producción ni con la intencionalidad del creador genial. Por otro lado, se encarga de señalar que el “tener algo que decir” -al menos en lo que respecta a las obras artísticas- no tiene que ser entendido como una metáfora; por el contrario tiene una significación y un sentido y, como todo lo que dice algo, pertenece al conjunto de lo que podemos entender, a un horizonte de sentido.⁵

⁴ En su análisis del concepto de juego Gadamer señala que “...todo *jugar es un ser jugado*. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores” (Gadamer, 1960: 112 [1977: 149]). Ahora bien, para él también el arte ha de considerarse desde esta noción es juego; también el espectador participa de un juego, sólo que el juego artístico se distingue porque “incluye en sí mismo la representación para un espectador”. Pero esta “representación para” no implica restablecer la distancia sujeto-objeto propia de la conciencia estética, pues el espectador es inherente al juego mismo que conduce a la “construcción” de la obra. Cuando Gadamer analiza el ejemplo de lo trágico sostiene que “El espectador no se comporta con la distancia con que la conciencia estética disfruta del arte de la representación, sino al modo de la comunión del asistir” (Gadamer, 1960: 137 [1977: 179]).

Como puede verse, aquello que sea la obra de arte aparece en este juego constructivo, solo que es necesario considerar esta dialéctica de manera ampliada; hace falta tener en cuenta tanto los elementos histórico-sociales como culturales-institucionales de su realización. Es claro, sostiene Gadamer, “...que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores.” (Gadamer, 1960: 115 [1977: 153-154]); Esta construcción de sentido es una “totalidad significativa” de modo que el juego como tal puede ser presentado en repetidas ocasiones (representado) y comprendido como el mismo, sin embargo sólo cobra existencia en cuanto es jugado, es decir, en cuanto se lo ejecuta en cada caso. Su unidad resulta ser entonces siempre perentoria, histórica, procede de la contraste interpenetración, del juego entrelazado, de lo propio y lo otro.

Es necesario aclarar aquí que el problemático concepto de representación esgrimido por Gadamer en *Verdad y método* será revisado por él con posterioridad; cf. para ello *Gesammelte Werke*, Band 8: *Ästhetik und Poetik I* (Kunst als Aussage) und Band 9: *Ästhetik und Poetik II* (Hermeneutik im Vollzug), Tübingen, Mohr, 1993.

⁵ Resulta oportuno señalar aquí que para Gadamer ni la verdad ni el sentido, resultan de la captación de un *factum*; así como el percibir -y el ver estético- tiene la forma de un “ver como”, la verdad de lo dicho y la fijación del sentido son siempre una co-determinación. “No cabe duda de que el ver -dice Gadamer- es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además y guiado por sus propias anticipaciones, el ver “pone” lo que no está ahí. (Gadamer, 1960: 96 [1977: 131]). Esto está en consonancia con el modo en que Gadamer entiende el *Verstehen*: ya no se trata de reproducir el proceso de creación ni la

El lenguaje de la obra de arte, por el que se conserva y transmite, “es el lenguaje que la obra artística misma efectúa”, el de su ejecución o realización. La obra «habla» y no lo hace como un documento histórico que proporciona un dato al historiador por ejemplo, sino que nos habla a cada uno de nosotros, como si le dijera algo especialmente a uno, habla como si fuera algo presente y contemporáneo. Por eso surge la tarea de entender el sentido o el sinsentido de la obra de arte y de hacer comprensible “para sí mismo y para los demás” lo extraño que desde ella nos interpela.⁶

Como es sabido, y más allá de ciertas diferencias internas, la hermenéutica es definida como el arte de hacer comprensible por un esfuerzo interpretativo un lenguaje extraño o un malentendido. En el modelo gadameriano se trata de una traducción a un lenguaje familiar, pero es necesario precisar que no se trata de transponer lo dicho en un lenguaje a otro, operación para la cual se requiere de un punto equidistante que permita la comparación. Esta mediación entre dos lenguajes implica siempre, presupone indefectiblemente una comprensión-aplicativa a la es inherente una referencia al mundo propio. (Cf. Gadamer, 1960: 290ff [1977: 378ss])

Ahora bien, hacer comprensible lo extraño, lo que nos excede, no significa simplemente la reconstrucción del horizonte histórico social dentro del que la obra tuvo su significado y función; significa a la vez la captación de lo que nos dice a nosotros. Tal como sucede en el diálogo, lo que se entiende no es la literalidad de los significados sino el sentido global de lo dicho, el cual no está contenido estrictamente en lo enunciado. A su vez, aquello que se dice puede ser difícil de entender, pero más difícil aún —y también tarea hermenéutica— es “dejar que a uno le digan algo”. Puede verse ahora cuán abstracto resulta el modo de proceder que primero crea intelectualmente la simultaneidad con el autor o con el lector original (mediante la reconstrucción del horizonte o la captación de la intención) para luego percibir el sentido de lo dicho.⁷

Esto sucede de manera incluso más acentuada en la experiencia de la obra de arte, pues en ella más que una expectación del sentido se da una “afectación por el sentido de lo dicho”. Lo que en ella es posible entender no es solo un sentido cognoscible, lo que dice nos confronta con nosotros mismos; “enuncia” algo que pone al descubierto aquello que se encontraba oculto, que nos afecta porque no es algo que conozcamos de otro modo. Por eso Gadamer sostiene que entender lo que nos dice el arte es un encontrarse consigo, una autocomprensión; es realmente una *experiencia* en el sentido de una “conmoción y desmoronamiento de lo habitual” que nos

intencionalidad del artista o del autor, comprender es siempre una actividad *productiva* en la que está implicado el horizonte histórico social e institucional del intérprete/receptor. El problema que aparece es, más bien, el de si cada interpretación o recepción es una nueva producción de la obra y la cuestión concomitante de la incompletitud de la obra de arte, del texto o de los acontecimientos del pasado. Hay que tener en cuenta además que la comprensión es una forma de autocomprensión, que en el caso de la comprensión de la obra de arte viene a salvar la discontinuidad y la opacidad tanto de la obra de arte como del propio intérprete. En este sentido, las múltiples interpretaciones son un efecto de nuestra historicidad y lingüística. Tal como señala Karczmarczyk “Como no hay un acabamiento de la comprensión hacia el que la autocomprensión debiera dirigirse como hacia una meta fija, la comprensión de la obra de arte, ligada como está a nuestra autocomprensión, carece igualmente de una meta.” (Karczmarczyk, 2007: 157-8)

⁶ Desde luego que tal “tarea” implica en muchas ocasiones una “disputa por el sentido” de una obra, pues las condiciones de apropiación, reconocimiento y legitimación de la obra vienen siempre determinadas por el mundo histórico social de la vida, las pertenencias a grupos y sus prejuicios, los intereses en pugna, etc.

⁷ El comprensible o captar el “sentido global” no implica un “núcleo duro” del sentido o un sentido “en sí” ni tampoco significa atribuirle una intención “al texto mismo” si entendemos ello al modo que suele atribuírsele a un agente. Lo que el enunciado porta no basta para desambiguar lo dicho y señalar un significado literal; lo que “no está contenido estrictamente en lo enunciado” refiere a un mundo histórico social de la vida que opera como trasfondo de los procesos de comprensión y que en modo alguno se agota en las instancias de “puesta en circulación, del uso, del tomar la palabra para decir otra cosa”.

obliga a revisar la forma en la que nos conducimos en el mundo y la comprensión que tenemos de nosotros mismos.⁸

Es esta presencia y contemporaneidad lo que convierte a la obra en lenguaje. No se trata sin embargo, en primera instancia al menos, de pensar sobre aquello que conforma el *medio* para este decir. La fuerza de la enunciación que nos interpela nos empuja más bien a lo que se nos está diciendo, y deja en segundo lugar toda diferenciación estética. Nos conduce a lo abierto de todo cuestionamiento, tal como la interpelación socrática nos pone en cuestión, pues para entender una pregunta es necesario hacerse la pregunta; en esto no nos es dado comportarnos como meros espectadores. Tal como señalamos la reflexión sobre el medio para decir algo, es secundaria en relación con el impulso que pretende aprender lo dicho. En este sentido, con “lo dicho” no estamos refiriéndonos al contenido de aquello que se expresa con la forma de un juicio, sino que procede de la co-determinación de lo que uno quiere decir y lo que uno se deja decir. Comprender es siempre una fusión de estos horizontes de sentido en la que ambos se determinan mutuamente, y por esta razón conlleva siempre una transformación.⁹

Lo que la experiencia de la obra de arte nos enseña con su presencia y simultaneidad interpeladora es que para su comprensión no sólo no podemos conformarnos con la vieja regla de que la *mens auctoris* viene a limitar lo que puede entenderse de un texto o de una obra artística; nos muestra además que la subjetividad de la opinión no es determinante para establecer el objeto del entender. Pone además de manifiesto tanto que todo es susceptible de significar algo para el hombre (aun un sinsentido), como que nada se agota en el único significado que ofrece a alguien; en esto consiste precisamente la incompletitud de la obra-texto. Así como en la comprensión histórica es la pertenencia a un cierto mundo histórico social de la vida que nos sustenta e interpela lo que permite todo ejercicio de una metodología histórica en las ciencias humanas y sociales, en la comprensión de la obra artística es la experiencia de ser embargado, requerido, lo que siempre precede y hace posible el ejercicio crítico del juicio.

Bibliografía

Abadi, Florencia. (2009) “La tarea de la crítica de arte: la lectura de Benjamin del Romanticismo alemán” en *Boletín de estética*, nº 10 – Junio 2009. Buenos Aires.

Benjamin, Walter. (2000) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona.

Gadamer, Hans. (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen.

Gadamer, Hans. (1977) *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.

⁸ Es cierto que toda producción de sentido es susceptible de confrontarnos con nosotros mismos, conmocionarnos y desmoronar lo habitual; el acento recae en que es algo que no conocemos de otro modo, como pudiera hacerlo una filosofía de la consciencia que gira en torno al juicio o la ciencia moderna. La experiencia de la obra de arte, cuya afectación es sin duda emocional y afectiva, conlleva también una *verdad*. Una experiencia negativa cuyo objeto es una generalidad y su peculiar productividad obligarnos a revisar la forma de movernos en el mundo. En este sentido, lo que en ella entendemos es algo más que un sentido cognoscible: un inodoro en un museo ya no logra confrontarnos con nosotros mismos.

⁹ Decir, como suele decirse desde la posición de P. Bourdieu, que «esa diferencia entre “lo que se quiere decir y lo que se deja decir” no *existe* hasta otro momento de reconocimiento/lectura situada, en que otro toma la palabra y ejercita una (entre la que quiere y la que se deja) lectura nueva», me parece que no tiene en cuenta que el proceso de comprensión consiste precisamente en una dialéctica entre lo propio y lo otro, una mediación en la que, no obstante, *ni se dice lo que se quiere ni se escucha enteramente lo dicho*. Es desde luego una dialéctica de los puntos de vista, de las lecturas situadas, pero siempre fallida e incompleta y por ello no es pensable desde la autoconciencia de un sujeto constituyente que pudiera ejecutarla u observarla en la sociedad, sino que requiere de la práctica efectiva e insoslayable del diálogo; para el que resulta condición necesaria la suspensión momentánea del juicio, la puesta entre paréntesis de los propios prejuicios nos conduce a lo abierto de todo cuestionamiento.

- Grondin, Jean. (2003) *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona.
- Kant, Immanuel. (1993) *Crítica del Juicio*, Losada, Buenos Aires.
- Kant, Immanuel. (2007) *Crítica del Juicio*, Técnos, Madrid.
- Gadamer, Hans. (2001) “La estética y la hermenéutica” en Gadamer *Antología*, Sígueme, Salamanca.
- Karczmarczyk, Pedro. (2007) “La subjetivación de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer” en *Analogía filosófica*, año XXI, nº 1, 2007, pp. 127-173. España.