

Estética y hermenéutica

Hans-Georg Gadamer

INTRODUCCIÓN

Hans-Georg Gadamer (1900-2002), es el autor de una original teoría de hermenéutica filosófica y ha construido “la identificación más radical del arte con el conocimiento”[1]. Influido por Husserl y Heidegger, Gadamer intentó combinar la dialéctica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y la tradición hermenéutica de Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey en la, por él creada y denominada, hermenéutica filosófica, que llegó a superar a los maestros clásicos en los métodos de interpretación textual. Para Gadamer, el conocimiento es fundamental para la existencia humana. Sólo desde su propio horizonte de interpretación, “que está en constante formación”, puede el hombre comprenderse y comprender el entorno. Cada conocimiento es una constante interpretación y, ante todo, un conocimiento de sí mismo.

La respuesta a la radicalidad de Nietzsche y a los planteamientos historicistas vendría del arte descriptivo de la fenomenología. Si la figura de Husserl fue relevante estos años de formación, y se mantuvo viva en las construcciones hermenéuticas, fue la arrolladora personalidad de Heidegger la que le impulsó a un pensar histórico y originario que se mantuviera fiel a las exigencias de la existencia humana básica y cotidiana, una dirección a la que ya habían apuntado –entre otros- Kierkegaard y Dostoievski. Aun siendo todavía poco consciente de ello, se estaba inaugurando una nueva época histórica-filosófica.

“La tentativa de Gadamer es arriesgada: nada menos que trazar un puente ontológico entre la tradición artística, “el gran arte del pasado”, y el arte moderno. En Gadamer late la vieja querrela entre arte y filosofía, con armas filosóficas quiere demostrar que también el arte es conocimiento”[2].

También en Gadamer encontramos la tesis heideggeriana según la cual la obra de arte es el lugar donde se produce nuestro encuentro con la verdad pero con la verdad de la obra, de la que habla como de un “aumento del ser”, algo que de otro modo no sería. Actualidad de lo bello (1977), el grupo de ensayos de tema estético, está centrado en torno a esta tesis; ya expuesta en su obra principal Verdad y método (1960).

CONTRAPOSICIÓN DEL SABER CIENTÍFICO Y EL HERMENÉUTICO

Frente al subjetivismo del juicio estético que inaugura la reflexión kantiana acerca de la autonomía del arte, Gadamer apuesta por la recuperación (romántica) de la verdad del arte ligada a la conciencia de nuestra vinculación con la tradición. El modelo se lo ofrece la meditación heideggeriana sobre la realización de la verdad en la obra de arte.

“Se plantea dos temas básicos: por un lado, las relaciones entre *techne* y *phronesis*, entre una racionalidad técnico-instrumental y una racionalidad histórico-comunicativa; por otro, las relaciones entre *dynamis* y *energeia* entre lo que pudiéramos determinar cómo acontecer mecánico-causal y un acontecer vital-originario. A la fuerza del dialogo platónica se unió otra

inquietud: el fracaso de la pretensión romántica e idealista de unidad en el conocimiento de la naturaleza y la historia”[3].

La noción kantiana de verdad resulta demasiado limitada, puesto que Kant restringió el concepto de conocimiento al uso teórico y práctico de la razón, es decir ignoró el carácter cognitivo de la cultura humanística. Kant considero como racionales solo el método de las ciencias naturales y el imperativo categórico moral, relegando al ámbito de la subjetividad y el sentimiento, del genio y la conciencia estética la experiencia del arte y el ejercicio del gusto crítico.

Gadamer rechaza el propósito kantiano de fundar la estética de manera autónoma, fuera de la tutela de pensamiento especulativo. Reconduce también el arte bajo el dominio de la especulación, su estrategia teórica está más cercana a Hegel. “El tiempo de Hegel”, donde los primeros ecos del grito Dios ha muerto –mucho antes que Nietzsche, con algunos románticos- vienen a coincidir con el anuncio- mucho antes de lo que llamamos vanguardias de la muerte del arte.

Como “extraordinario lector de Hegel, insiste en la verdad del arte, en lugar de añadirse al coro de los que cantan su fin”[4].

La lectura de Gadamer de la noción kantiana de juicio reflexionante como juicio de gusto, subraya esta dimensión en que lo bello se ve imbricado y comprometido en la vida moral, en la concreta existencia histórica.

“Verdad y método, lema de su cruzada contra la racionalidad científica y el subjetivismo de la modernidad”[5], contiene una crítica cerrada a las estéticas kantianas, además de una propuesta de su disolución en la hermenéutica.

Mientras la ciencia reivindica su estatuto de detentadora del conocimiento, la poesía y las artes no. “Gadamer hace que la filosofía reafirme su primado de modo indirecto a través, de la solemnización ontológica del arte”[6].

CRÍTICA A LA “DIFERENCIACIÓN ESTÉTICA”

Critica el fenómeno de la “diferenciación estética”, a través del cual el arte se ve situado en un lugar completamente separado de la realidad. En consecuencia critica el tipo de conciencia abstracta moderna, correlativa de la descontextualización de las obras de arte en los museos.

Las lecturas de Heidegger ofrecían integrar un pensar histórico en un preguntar vital, tenían la capacidad de apropiarse del pasado. La conciencia histórica es “el privilegio del hombre moderno de tener una plena conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones”[7].

Así pues, reivindica el arte heterónimo: “No cabe duda de que las grandes épocas de la historia del arte fueron aquellas en que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética, y sin nada parecido a nuestro concepto de arte, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos ya que nadie disfrutaba de manera puramente estética”[8].

La experiencia estética es rememoración, Andeken, re-conocimiento, profundización en la tradición en la que estamos insertos, situados (ser en el mundo).

“Partamos del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es representación, y preguntémonos como el sentido de tal representación puede ser verificable en lo que llamamos cuadro, imagen. Representación no puede significar aquí imitación en el sentido de copia. Debemos tratar de determinar mejor el modo de ser del cuadro, distinguiendo la forma en que en él la representación se relaciona con el original, de la relación que se establece entre la forma y el modelo”[9]. La copia pierde su función cuando ha alcanzado su fin: se quita de en medio, es lo contrario de una reproducción artística. En el cuadro representado y representación, imagen y modelo, se pertenecen mutuamente.

Lo que en la obra de arte se revela es “la inseparabilidad ontológica” de la imagen y lo que representa. La imagen es real y no meramente instrumental, porque, como sucede en el arte, en la representación lo representado de presenta a sí mismo. “Toda representación de este tipo es un evento ontológico y constituye el estado ontológico de lo representado. Este en la representación, sufre un crecimiento del ser, un aumento del ser”.

No son exclusiva propiedad de su autor, son ya, asimismo, de sus lectores y sus lecturas “en cuanto que comprendemos estamos incluidos en un acontecer de la verdad”.

Heidegger recuerda que “el arte es un llegar a ser y acontecer la verdad” y “la esencia del arte es poema”, “el propio lenguaje es poema en sentido esencial”, “la obra del lenguaje es la más originaria poetización del ser”[10]. La obra poetiza ser. Su lenguaje siempre está por venir.

“Esta es precisamente la paradoja del arte: sólo en virtud de la imagen, es decir, de la obra, el original se convierte verdaderamente en tal, y, por otra parte, la imagen no es sino el manifestarse de ese original. Paradoja que, en el plano religioso encuentra su expresión ejemplar en la manifestación divina como manifestación donde la imagen esta ontológicamente unida a su objeto hasta el punto de aparecer ella misma como algo sagrado”[11].

Todo esto parece estar refutado por la secularización. Sólo en los orígenes de su historia, más allá de su prehistoria, la imagen es pensada en términos mágicos es decir, como identidad e indistinción entre signo y significado. El subjetivismo moderno, la idea de genio creador, así como la idea del sujeto que produce sus propios dioses a su imagen y semejanza, lo que ha impedido entender su sentido autentico. La ontología de la imagen asume esta tarea. Incluso el arte figurativo resulta ser reproducción de un original en el sentido de “estar en lugar del mismo”.

Gadamer hace valer la importancia que la constante presencia de la tradición humanística y filológica, de sus conceptos-guía (cultura, sentido común, buen gusto); rehabilita, por tanto, y contra el método de la ilustración, las nociones de transmisión histórica, de autoridad e incluso de prejuicio. Esa comprensión parte pues de una anticipación de sentido, un prejuicio, que ha de ser tomado positivamente.

Desde ese arraigo en el propio horizonte somos capaces de fusionarlo con el que nos muestran las obras parcialmente extrañas que tengan algo que decimos como respuesta a nuestras investigaciones.

LA ESTÉTICA DEBE CEDER SU PUESTO A LA HERMENÉUTICA

“Lo que caracteriza el pensamiento de Gadamer es la tensión entre la hermenéutica y la ontología del arte”[12]. “La obra de arte nos dice algo, por ello es objeto de la hermenéutica. La hermenéutica contiene a la estética”[13].

La hermenéutica es una práctica: “la obra de arte le dice algo a uno”. La obra no se da en una vivencia aislada, de modo que en el caso de la experiencia la obra va incrementando su ser ya que la obra de arte necesita ser actualizada.

El papel del receptor no es el de la contemplación subjetiva, sino el de la participación, como en la fiesta y el juego. La noción de juego, mitiga su intelectualismo con el papel que asigna a la experiencia lúdica. Gadamer no se refiere al significado subjetivo del termino (Kant, Schiller, Marcuse). El juego es una entidad impersonal que impone sus propias reglas a aquellos que en él participan, constituye la primera caracterización ontológica de la obra de arte.

Tanto el leer como el comprender vienen a ser un hacer que algo vuelva a hablar de nuevo.

“El hablar unos con otros pone de manifiesto un aspecto común de lo hablado. El diálogo transforma una y otra. La coincidencia que ya no es ya mi opinión ni la tuya sino una interpretación común del mundo posibilita la solidaridad moral y social”[14].

“Lo que es, nunca se puede comprender del todo”, “el modo de ser de la cosa se nos revela hablando de ella”[15].

La interpretación no puede jamás resolverse en la completa auto transparencia, porque mientras la ciencia pretende objetivar la experiencia hasta el punto de hacer olvidar su historicidad, la hermenéutica se presenta siempre consciente de si misma en tanto algo históricamente distinto respecto a su objeto. No obstante, esta autoconciencia jamás podrá acabar constituyendo un saber completamente abierto y desentrañado, ya que el esfuerzo para la clarificación no se acaba jamás. Lo que es nunca se puede comprender del todo. La obra es un punto de partida.

Hermenéutica y experiencia del arte están en una relación circular (el arte como recuerdo). El arte como superación del tiempo, por tanto, nos sugiere lo eterno.

CONCLUSIONES

Tras el "exceso de conciencia" que comienza a impregnar el arte a partir del romanticismo la balanza se inclina entonces, hacia el espíritu, hacia la primacía de la subjetividad; y es aquí, donde situamos ese punto de quiebre que da nacimiento al arte moderno, en palabras de Gadamer, al "arte sin verdad": momento de desintegración "...en que la creación artística se autonomiza del marco que la sustentaba y el arte, desamparado de verdad con-textual (Iglesia-poder-sociedad), se ve forzado a proclamar la textualidad de su verdad[16]".

El arte queda definido así, como el lugar de la libertad, reino en el que no imperan las leyes de la «vida práctica». Desde este momento encontramos una estrecha relación entre juego y estética, en tanto juego y arte se escinden como algo aparte-diferente que se destaca del mundo habitual, y en consecuencia, comparten características semejantes. Los antecedentes fundamentales de esta

relación los encontramos en La crítica del juicio de gusto de Kant y en las Cartas sobre la educación estética del hombre de Friedrich Schiller.

Para Gadamer, el sujeto de la experiencia artística (en cuanto juego) no es la subjetividad de aquél que realiza la experiencia estética, sino el ser de la obra de arte, que se origina en ese proceso y que es independiente por completo de la conciencia que lleva a cabo la experiencia del juego. Al respecto, escribe:

“El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. (...) El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación”[17].

En segundo término, el ser de todo juego tiene, para Gadamer, su fin en sí mismo porque es un "espacio cerrado" -autónomo- que se opone al mundo de las actividades que se orientan a lograr objetivos. La actividad del juego revela la realidad primigenia, muestra el mundo, en palabras del propio Gadamer "tal como es".

Finalmente, en cuanto determinación del impulso de juego, la apariencia estética es también el lugar de autoconocimiento del hombre como naturaleza sensible-racional, y, en cuanto estructura de la obra de arte, el lugar donde se suprime el tiempo en el tiempo.

EPÍLOGO

“Nuestro tiempo se caracteriza porque cada vez son más los ámbitos de nuestra vida personal y comunitaria que caen bajo formas culturales anónimas y coactivas dificultando el reconocimiento en las objeciones de la realidad social. Esta distorsión fría y anónima se debe a que, un gran número de veces, el pensar tecnológico olvida su propia historicidad; percibimos una hostilidad tecnológica a lo histórico cuyo resultado más evidente es la débil autocomprensión de nuestro presente e incluso la disolución y dispersión de nuestra propia identidad personal. Por eso la tradición (filosófica, histórica, artística...) se convierte para la conciencia histórica en fuente de reconocimiento, en autoencuentro del espíritu humano”[18].

“No es en el saber especulativo del concepto sino en la conciencia histórica donde se lleva a término el saber de sí mismo del espíritu. La misma filosofía no vale sino como expresión de la vida y, en la medida en que ella es consciente de esto, renuncia también a su antigua pretensión de ser conocimiento por conceptos”[19].

BIBLIOGRAFÍA

GADAMER, H.G.: Estética y hermenéutica. Introducción de Ángel Gabilondo. Tecnos, Madrid, 1996.

GADAMER, H.G.: La actualidad de lo bello. Introducción: “El arte después de la muerte del arte” de Rafael Argullol. Paidós, Barcelona, 1991.

GADAMER, H.G.: El problema de la conciencia histórica. Introducción de Agustín Domingo Moratalla. Tecnos, Madrid, 2003.

GADAMER, H.G.: Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Sígueme, Salamanca, 1975.

BOZAL, V. (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II, Visor, Madrid, 1999.

GIVONE, S.: Historia de la estética. Tecnos, Madrid, 1990.

PERNIOLA, M.: La estética del siglo XX. Visor, Madrid, 2001.

PLAZAOLA, J.: Modelos y teorías de la historia del arte. Universidad de Deusto, Bilbao, 1987.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española. Espasa, 2001.

SORIAU, E.: Diccionario de estética. Akal, Madrid, 1998.

MARIAS, J.: Obituario. ABC, Madrid, 21 de marzo de 2002.

Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2005.

www.heideggeriana.com.ar/gadamer

www.geocities.com/fdomauricio/Gadamer.htm

www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales

www.cica.es/aliens/gittcus/gadamer.html

[1] PERNIOLA, M.: La estética del siglo XX. Visor, Madrid, 2001.

[2] Rafael Argullol. Introducción: “El arte después de la muerte del arte”. GADAMER, H.G.: La actualidad de lo bello. Paidós, Barcelona, 1991.

[3] Agustín Domingo Moratalla. Introducción. GADAMER, H.G.: El problema de la conciencia histórica. Tecnos, Madrid, 2003.

[4] Ángel Gabilondo. Introducción. GADAMER, H.G.: Estética y hermenéutica. Tecnos, Madrid, 1996.

[5] Ricardo Sánchez Ortiz de Urbino. BOZAL, V. (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II, Visor, Madrid, 1999.

[6] PERNIOLA, M.: La estética del siglo XX. Visor, Madrid, 2001.

[7] GADAMER, H.G.: El problema de la conciencia histórica. Tecnos, Madrid, 2003.

[8] GADAMER, H.G.: Estética y hermenéutica. Tecnos, Madrid, 1996.

- [9] GADAMER, H.G.: La actualidad de lo bello. Paidós, Barcelona, 1991.
- [10] HEIDEGGER, M.: El origen de la obra de arte.
- [11] GIVONE, S.: Historia de la estética. Tecnos, Madrid, 1990.
- [12] PERNIOLA, M.: La estética del siglo XX. Visor, Madrid, 2001.
- [13] GADAMER, H.G.: Estética y hermenéutica. Tecnos, Madrid, 1996.
- [14] GADAMER, H.G.: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Sígueme, Salamanca, 1975.
- [15] GADAMER, H.G.: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Sígueme, Salamanca, 1975
- [16] GADAMER, H.G.: La actualidad de lo bello. Paidós, Barcelona, 1991.
- [17] GADAMER, H.G.: La actualidad de lo bello. Paidós, Barcelona, 1991.
- [18] Agustín Domingo Moratalla. Introducción. GADAMER, H.G.: El problema de la conciencia histórica. Tecnos, Madrid, 2003.
- [19] GADAMER, H.G.: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Sígueme, Salamanca, 1975.
- [20] Ricardo Sánchez Ortiz de Urbino. BOZAL, V. (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II, Visor, Madrid, 1999.