

CONSIDERACIONES EN TORNO AL VALOR COGNITIVO Y DE VERDAD DEL ARTE EN LA ESTÉTICA HERMENÉUTICA DE H-G. GADAMER. SUS IMPLICANCIAS PARA EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Considerations about the cognitive value and truth of art in aesthetics hermeneutics of HG Gadamer. Implications for the development of artistic research

*Paola Sabrina Belén**

*Profesora y licenciada en Historia de las Artes Visuales (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Especialista en Epistemología e Historia de la Ciencia (UNTREF). Doctoranda en Epistemología e Historia de la Ciencia (UNTREF). Profesora Adjunta Cátedra Estética-Fundamentos Estéticos (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Becaria tipo B: "Gadamer sobre arte y conocimiento. Implicaciones para una concepción ampliada de la racionalidad" (Instituto de Historia del Arte argentino y americano, FBA, UNLP). Integrante de los proyectos: "Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible" (Facultad de Bellas Artes, UNLP) y "Lenguaje y lazo social. Subjetivación, sujeción y crítica en algunas corrientes del pensamiento contemporáneo", (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP). La Plata, Buenos Aires, Argentina. pbelen81@hotmail.com

Introducción

Sobre los cimientos de la hermenéutica ontológica, Hans-Georg Gadamer lleva a cabo en su obra *Verdad y método* (1991), la tarea de una fundamentación filosófica de la experiencia hermenéutica.

Esta obra constituye no solo una reconstrucción y asimilación crítica de la tradición hermenéutica, sino además un punto de referencia obligado para las diversas perspectivas hermenéuticas posteriores. Su estructura general responde al proyecto gadameriano caracterizado como una restauración de la dimensión originaria y olvidada de la verdad; propósito que encuentra en la justificación y legitimación de la verdad del arte un punto de partida para alcanzar “un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica” (Gadamer, 1991, p. 25).

Este trabajo se propone analizar su caracterización de la obra de arte como el lugar de una verdad y un conocimiento que permiten interpretar, organizar y reorganizar nuestra experiencia del mundo, para presentar finalmente algunas ideas acerca de sus implicaciones para una concepción de la investigación en artes que reconozca las particularidades que la distinguen de aquello que normalmente suele entenderse por investigación científica.

1. Una aproximación a la hermenéutica gadameriana

A partir de una crítica al supuesto alcance universal del concepto moderno de razón, la hermenéutica de Gadamer busca redefinir las nociones de interpretación y comprensión considerándolas como prácticas constitutivas de toda actividad humana.

Según el “giro ontológico de la hermenéutica” iniciado por Heidegger, todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación, y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* en cuanto ser en el mundo. La comprensión solo de manera secundaria es una cuestión epistemológica y tiene en cambio una estructura existencial.

Gadamer profundizará esta idea heideggeriana con su afirmación de que estamos constituidos por nuestra situación histórica, por nuestros prejuicios, y de allí la importancia de la tradición entendida como condición de posibilidad de la comprensión en general.

En tal sentido, se propone dar cuenta de la comprensión en tanto que modo de conocimiento libre de subjetivismo y determinado por la finitud de sus propias condiciones históricas.

Este es su punto de partida, y define la hermenéutica como empresa centrada en el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión, constituyendo esta una “pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y reglas” (Gadamer, 1991, p. 12).



En su modo de entender la tradición, acentúa la historicidad del *Dasein* heideggeriano planteando la comprensión de cualquier fenómeno de sentido en la forma de una experiencia. Con ello, establece que esta es resultado de una mediación entre tradición e intérprete, entre pasado y presente, y no un comportamiento subjetivo del intérprete en relación con un sentido concluso y objetivo.

Mientras la comprensión se entendió, en Schleiermacher y en el historicismo, como un procedimiento para eliminar cualquier influencia del presente sobre el intérprete en su intento de captar el sentido de un texto de acuerdo con los conceptos de su autor, la tradición solo podía ser vista como un obstáculo interpuesto entre el sentido originario del texto y el lector actual, el cual tenía que ser removido para alcanzar aquel sentido como una cosa en sí.

Para Gadamer, por el contrario, la comprensión es un fenómeno histórico que ocurre dentro de un continuo del que forman parte tanto el intérprete como aquello que trata de comprender. Bajo esta perspectiva, la tradición deja de ser contemplada como algo que está entre el texto y el lector, para considerarse como algo que se hace presente en el texto y en el lector, que los une tanto como los separa, y que, lejos de ser un obstáculo, es una condición fundamental de posibilidad.

El concepto gadameriano de “situación hermenéutica” apunta a la manera en que la tradición condiciona al intérprete en su intento de comprender el pasado. Dicha noción no se limita a designar el hecho de que el intérprete ocupa una posición particular dentro de la tradición, sino que busca destacar que este pertenece a la tradición en tanto no puede elegir arbitrariamente su punto de vista. Gadamer (1992, p. 65) destaca así la estructura circular de esta relación:

El que intenta comprender un texto hace siempre un proceso. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido.

La cuestión central aquí es que todo conocimiento, todo juicio, presupone y parte de un juicio previo, un “prejuicio”. En *Verdad y método* llevará a cabo un cuestionamiento y replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, afirmando que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, y frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre la que se asienta.

Agrega además que en el marco del pensamiento ilustrado “la precipitación es la fuente de equivocación que induce a error en el uso de la propia razón. La autoridad, en cambio, es culpable de que no se llegue a emplear siquiera la propia razón” (Gadamer, 1991, p. 345).

Intentará así evidenciar que esta oposición constituye un prejuicio ilegítimo y está formulada desde la convicción ilustrada de la posibilidad de la disolución de todo



prejuicio. La razón de la perplejidad con la que nos encontramos ante este estado de cosas debe buscarse en el concepto de autoridad con el que se manejó la Ilustración. A la luz de las concepciones ilustradas de razón y libertad, la autoridad se convirtió en lo contrario de estas nociones. La Ilustración trazó un correlato entre el concepto de autoridad y la obediencia ciega.

Gadamer (1991, p. 348) procura mostrar que la esencia de la autoridad no es esto, la misma “debe tratarse en el contexto de una teoría de los prejuicios que busque liberarse de los extremismos de la Ilustración.”

En tal sentido, si bien es verdad que la autoridad es en primer lugar un atributo de personas, sin embargo,

no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio (Gadamer, 1991, p. 347).

De esta manera no se explica desde la obediencia ciega, ella no se otorga sino que se adquiere. No procede de las órdenes y la obediencia sino que remite a algo previo que hace a estas posibles. De acuerdo con este análisis, si se debe apelar a la fuerza para hacer cumplir una orden es porque se ha perdido la autoridad.

Esta es, de hecho, una fuente de prejuicios, mas “esto no excluye que pueda ser también fuente de verdad”, algo que la Ilustración ignoró en su rechazo contra toda autoridad” (Gadamer, 1991, p. 346).

Si la pieza clave en la perspectiva de la Ilustración es la noción de obediencia ciega, comprendida como resultado de la conformación de los órdenes simbólicos a través de la violencia, desde la perspectiva hermenéutica se pone de manifiesto la existencia de un momento reflexivo, de “reconocimiento”, en dicha conformación. Desaparece así la posibilidad de un más allá de la sujeción de la tradición, y además el vínculo entre autoridad y reconocimiento es trasladado a la tradición.

Para Gadamer (1991, p. 349), lo consagrado por la tradición y el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento, y si bien ya el romanticismo había reconocido que “la tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento”, sin embargo este la entiende como lo contrario de la libertad racional, conservando de esta manera el prejuicio ilustrado que opone tradición y razón: “ya se la quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación.”

Al igual que el prejuicio pasa a ser entendido por Gadamer como preconocimiento, la tradición es un presupuesto de la comprensión, y como tal desempeña una función normativa como fundamento de su validez. Pero, como la tradición es histórica, constituye un fundamento no como lo es una razón apriorística, sino en tanto que vinculada a aquello que fundamenta. En este sentido, la tradición debe considerarse también como constituida por la comprensión, en la medida en que ésta forma la tradición y determina su acontecer. Tal circularidad caracteriza la conciencia de la historia efectual, pues ésta es conciencia de la mediación del propio intérprete por una tradición de la que forman parte tanto aquello que él trata de comprender como aquello que le posibilita la comprensión (Gadamer, 1991, p. 371-372).

Esta pretensión del intérprete de mediar la realidad de la tradición con su propia conciencia, lleva a Gadamer a caracterizar la comprensión como una experiencia. No entiende este concepto en el sentido de la moderna ciencia natural, es decir, como una relación con hechos objetivos que el sujeto de conocimiento puede repetir y controlar, a fin de contrastar la validez de sus hipótesis. El intérprete no puede acceder a la tradición como a un objeto, desde el momento que forma parte de ella. Por tanto, la propia tradición media la experiencia que el intérprete hace de ella. La experiencia hermenéutica es finita, no solo por ser histórica, sino por ser experiencia de la propia historicidad y la “verdadera experiencia es aquella en la



que el hombre se hace consciente de su finitud” (Gadamer, 1991, p. 433).

A diferencia de la experiencia científica moderna que preserva la forma de la relación sujeto-objeto, Gadamer (1991, p. 434) afirma entonces que la experiencia que hace el intérprete de la tradición supera ese esquema, en la medida que reconoce en ella un interlocutor que le habla y lo interpela.

El hecho de que la tradición hable al intérprete como lo hace un tú, implica que ella misma es sujeto, no en la forma de alguien que tiene opiniones, sino como un contenido de sentido. Ese contenido es el que determina la experiencia de la tradición que hace el intérprete.

Vemos entonces que toda comprensión es de determinada tradición, la de lo que se quiere comprender, y se da en el marco de otra, la del intérprete. Entre las dos hay un sentido comunitario que, a su vez, está en un constante proceso de formación que corre a la par de la comprensión. Gadamer (1991, p. 371-372) ha analizado este fenómeno bajo la categoría de “fusión de horizontes”.

Al comprender, el intérprete no se pone en lugar del otro sino que se pone de acuerdo con el otro sobre la cosa. Y esto implica el lenguaje, “el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa” (Gadamer, 1991, p. 462).

Experimentar la tradición como un tú es no pasar por alto su pretensión de decirnos algo. De ahí la relevancia que adquiere el diálogo con la tradición como modelo de experiencia hermenéutica. El momento de la lingüística se halla implicado, no solo en la interpretación de textos, sino en todo fenómeno de comprensión y, en general, en el conocimiento del mundo.

De esta manera, como señala Gadamer, su estudio busca hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, y para ello cobra

especial importancia como punto de partida su planteamiento de la experiencia del arte, de la que nos ocuparemos en lo que sigue.

2. Arte, verdad y conocimiento. El juego del arte y la mimesis artística como acontecimiento ontológico

Su “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte” en el comienzo de *Verdad y método* no es casual ni arbitrario, puesto que su posibilidad es central para explicitar la naturaleza del fenómeno de nuestra experiencia hermenéutica, propósito general de la obra gadameriana.

En el encuentro con la obra de arte tiene lugar una experiencia de conocimiento y de verdad de una envergadura que no puede limitarse a ser acreditada frente a la verdad científica, y que obliga además a reconocer que con ello se alcanza incluso un incremento del ser (Recas, 2006, p. 90).

Gadamer comienza por criticar los presupuestos de la conciencia estética moderna para luego abordar el significado hermenéutico de la ontología de la obra de arte. En paralelo al objetivismo metodológico científico-natural se impone, según el filósofo, la conciencia estética; la conciencia con la que se enfrenta quien percibe las obras de arte desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva.

Si la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant limitó toda posibilidad de que la metafísica alcanzara estatus científico, en tanto consagró a las ciencias físico-matemáticas y su saber metódico (universal y necesario) como el modelo del auténtico conocimiento, su *Crítica del juicio* (1790) ofreció a la estética un campo de autonomía propia, pero a cambio de la estetización de lo que no se ajustaba al modelo de las ciencias (Recas, 2006, p. 98).

De esta manera, el “saber del gusto” que la tradición humanista reconocía como sustentado en la formación de la capacidad del juicio y del *sensus communis*, resulta deslegitimado como un saber sin pretensiones del auténtico saber¹.

A partir de ello, el juicio de gusto debe buscar su validez más allá del conocimiento, en la validez intersubjetiva; resulta así universalizable, pero despojado de toda relevancia cognitiva (Gadamer, 1991, p.76)

Otra cuestión relevante de la estética kantiana, en vínculo con la anterior e importante para Gadamer, es la distinción entre belleza libre y dependiente. La belleza libre, propia del juicio de gusto puro y sin relación alguna con las dimensiones morales o cognitivas, contribuye a desplazar a la estética hacia el terreno de la pura subjetividad, una subjetividad que se manifiesta libremente en la creación artística del genio.

1. La recuperación gadameriana de los conceptos de formación, tacto, gusto, sentido común y juicio, en su sentido prekantiano, le permite dar cuenta de que en las experiencias relacionadas con estas capacidades tiene lugar una verdad y un contacto con una realidad que se manifiesta a partir de la modelación comunitaria y socialmente compartida de dichas capacidades, las que posibilitan la percepción de rasgos salientes en situaciones que no llegan a ser disponibles en una generalidad conceptual o un conjunto de perceptos. Según Gadamer (1991, p. 51-52,72) estas capacidades se encuentran próximas al modelo de conocimiento propio de ética de Aristóteles.

A diferencia de la belleza natural, la obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y para Gadamer esto constituye la base de la doctrina neokantiana de la vivencia, según la cual la obra expresa los sentimientos del artista.

En su opinión, superar la subjetivización es esencial para reconocer la pretensión de verdad del arte. Desde su perspectiva, la obra de arte no es el producto de un genio, sino creación y transformación de la realidad, transmutación de esta en su verdadero ser. Este resultado es atribuible al acontecimiento en el que el artista participa, pero que lo trasciende.

En este punto, el modelo del juego se presenta “como hilo conductor de la explicación ontológica” (Gadamer, 1991, p. 143) de la obra de arte y su significado hermenéutico.

Partiendo de la crítica de la subjetivización lúdica del arte, Gadamer sostiene que en el juego la subjetividad se diluye para plegarnos al imperativo de sus reglas, las que solo tienen validez en el interior del espacio lúdico². Existe un “primado del juego frente a la conciencia del jugador” (Gadamer, 1991, p. 147).

“Todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991, p. 149), puesto que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores, en la medida en que ellos cumplen los roles que él les asigna haciendo que el mismo juego esté presente en cada ocasión aunque siempre de diferentes maneras.

El juego del arte se caracteriza además y, sobre todo, por ser “re-presentación para un espectador”. Como totalidad de sentido, el juego es un mundo cerrado en sí mismo, pero se trata también de un mundo abierto en tanto no hay juego sin espectador: “Sólo en él alcanza su pleno significado” (Gadamer, 1991, p. 153).

En el juego escénico, el espectador ocupa el lugar del jugador, y es él quien lleva al cumplimiento efectivo y total el re-presentarse del juego, pero a pesar de la “primacía metodológica” del espectador, esta prioridad se da respecto al actor-artista y no con relación al juego, puesto que éste interpela y envuelve al espectador en la totalidad de sentido que se revela con su participación. De este modo, Gadamer (1991, p.153) buscará evitar la caída en un nuevo subjetivismo, ya que la apertura forma parte del carácter cerrado del juego: “el espectador sólo realiza lo que el juego es como tal”.

Cuando el juego humano se convierte en el juego del arte, alcanzando su perfección, se transforma, dice el filósofo, en una conformación (Gebilde)³. Utiliza aquí la expresión “transformación en una conformación” para explicar que la obra, el juego, mantiene frente a los jugadores una completa autonomía puesto que es algo formado y permanente.

En el término “conformación”, para Gadamer (1996, p. 132) “va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un modo raro, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y aparecer.”

2. En virtud de las reglas se crea un orden, mediante el cual el espacio lúdico y lo que ocurre dentro de él son demarcados, emergiendo así un espacio-tiempo diferentes de la existencia cotidiana (Gadamer, 1996, p. 130).

3. Como propone González Valerio (2005, p. 51), Gebilde es traducido aquí, a diferencia de la edición castellana, como conformación en lugar de construcción (Aufbau), para distinguir entre la construcción de la obra que lleva a cabo el intérprete y el hecho de que esta sea algo formado.

Según esta idea, lo que permanece y queda constante, no es ya la subjetividad del que experimenta, como sucede en la estética kantiana, sino la misma obra de arte. En virtud de esta autonomía de la obra, el filósofo sostiene que esta es una totalidad de sentido que en cada caso es actualizada, ejecutada, por aquel que experimenta el juego, mas sin depender exclusivamente ni del espectador ni de su creador. Agrega: “Nuestro giro <<transformación en una conformación>> quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero también quiere decir que lo que hay ahora, lo que se re-presenta en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero (Gadamer, 1991, p.155).

Y lo que desaparece, según Gadamer, son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que este accede a su re-presentación. También el mundo de la cotidiana existencia desaparece, puesto que el mundo en el que se desarrolla el juego es una conformación que no se mide o valida con nada que esté fuera de él. En la ontología hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, sino creada, interpretada y comprendida, y no hay entonces, ningún parámetro de “realidad real” que implique que el juego del arte sea “ilusión”, desapareciendo de esta manera la diferencia⁴.

Frente a la abstracción de la conciencia estética, a Gadamer le interesa recuperar la vinculación de la obra con el mundo, relación que es pensada en términos ontológicos. En este punto resulta crucial su recuperación de la noción aristotélica de mimesis⁵, entendida por Gadamer (1996, p. 93) como re-presentación: “El antiquísimo concepto de mimesis con el cual se quería decir re-presentación (Darstellung)”.

Según Gadamer, para apoyar la afirmación de que el arte es mimesis, Aristóteles se remite en primer lugar, al hecho de que imitar es un impulso humano natural, que produce una alegría, también natural, en el hombre. Y esta “alegría por la imitación es la alegría por el reconocimiento” (Gadamer, 1996, p. 87).

La pretensión de todo comportamiento y re-presentación mímica es reconocer lo que está re-presentado, pero esto no significa que su sentido estriba en que observemos el grado de semejanza o parecido con el original.

Este re-conocer, agrega, no quiere decir volver a ver una cosa que ya se ha visto sino reconocerlo como lo que ya se ha visto una vez, “cuando re-conozco a alguien o a algo, veo a lo re-conocido libre de la casualidad del momento actual, o de entonces. Forma parte del re-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial” (Gadamer, 1996, p. 88).

Lo mímico establece una relación originaria entre la obra y el mundo, en la que no sucede tanto una imitación, sino más bien una transformación. En la medida en que el poeta relata las cosas como sucedieron o podrían haber sucedido, la obra es una reelaboración y

4. Cf. González Valerio (2005, p. 57). Como se indicó antes, las reglas de un juego sólo tienen validez dentro del espacio lúdico, fuera de ese mundo cerrado carecen de sentido.

5. Gadamer (1996, p. 92) concibe la mimesis como “categoría estética universal”, quiere decir que no es válida solamente para un determinado momento de la historia del arte o para ciertas artes, ni limita al arte a re-presentar la naturaleza, sino que es pensada como una categoría con un sentido ontológico y no histórico, que permite considerar además a la pintura abstracta y a la música como mimesis.

transformación de lo que aparece en el mundo para hacerlo aparecer en su forma esencial, “purificada del encuentro casual”.

Esto implica considerarla como posibilidad de comprensión del mundo a partir de una abstracción que tiende a la universalización al representar las cosas de un modo en que podrían ser, y no lo que es.

En el re-conocimiento, sostiene Gadamer (1996, p. 89), no solamente se hace visible el universal, sino que además se re-conoce uno a sí mismo, lo que presupone la existencia de una tradición en la que todos puedan comprenderse y encontrarse a sí mismos.

¿Qué es, entonces, lo que la obra de arte re-presenta o, lo que es lo mismo, de qué es mimesis?⁶ En el juego del arte, la obra como auto-re-presentación y conformación, en primer lugar, se re-presenta a sí misma, puesto que ella hace emerger un mundo con un sentido propio, que sólo existe en y por la obra, regulándose autónomamente a partir de reglas válidas solo dentro de ese mundo cerrado.

En segundo lugar, entonces, la obra re-presenta un mundo. Para Gadamer (1991, p. 185) “el mundo que aparece en la re-presentación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser”, recupera así para la obra una autonomía y una verdad propia.

La “transformación hacia lo verdadero” que constituye el juego del arte, posibilita no solo no pensar la obra de arte como imitación de la realidad sino además replantear su estatuto ontológico reivindicando su verdad.

Desaparece la realidad, lo no transformado, y acontece así el mundo del arte como re-presentación en la que “emerge lo que es”, como “forma de ser autónoma y superior” en tanto es “superación de esta realidad en su verdad” (Gadamer, 1991, p.157). “El sentido de la mimesis consiste únicamente en hacer ser ahí a algo” (Gadamer, 1996, p.126), la emergencia o manifestación de lo que antes no era y que desde ese momento es, por y en el lenguaje.

La obra mimetiza el mundo, lo transforma, lo hace aparecer de otro modo, de uno que sólo está en la obra, no es una copia del ser, sino que lo acrecienta. Es un “poner de relieve” aquello que en la cotidiana existencia se pasa de largo (Gadamer, 1991, p. 159). La mimesis es “testimonio de orden”, por medio de ella la obra construye y ordena el mundo; lo configura dándole sentidos.

Mas este mundo que la obra re-presenta lo vivimos como propio, reconociéndonos en ella. Es este el “sentido cognitivo” que para Gadamer existe en la mimesis, el cual es entendido como re-conocimiento. Sin embargo, no se trata de una confirmación de lo ya conocido, sino que “se conoce algo más de lo ya conocido” (Gadamer, 1991, p. 158).

6. Cf. González Valerio (2010, p. 103).

Concebida entonces desde su relación con el espectador, la mimesis implica que la obra es solamente en cuanto es comprendida e interpretada por alguien, diciéndole “algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996, p. 59).

El mundo que la obra presenta posibilita al espectador reconocerse en ella, al tiempo que éste asume su inscripción en la tradición. Al comprender la obra, el que la comprende se comprende a sí mismo, “en último extremo toda comprensión es un comprenderse.” (Gadamer, 1991, p. 326)

Se trata de un demorarse en el que el espectador no solo construye y actualiza la obra sino que construye también su propio ser, experimentando su historicidad y su finitud, puesto que reconocer la situación, el horizonte, es reconocer los límites en los que se da cada presente.

3. Consideraciones finales. *Hermenéutica e investigación artística*

Sin duda, el reconocimiento de la obra de arte como generadora de un conocimiento que sin ser necesariamente científico permite interpretar la realidad, resulta un punto de partida ineludible para pensar en las particularidades de la investigación en artes cuando es llevada a cabo por los propios artistas. En lo que refiere al conocimiento artístico, este ha sido analizado no solo desde la hermenéutica, sino además desde posiciones como la fenomenología, la filosofía analítica, la psicología cognitiva, entre otras.

Este tipo de investigación además de diferenciarse de aquella que normalmente suele entenderse como investigación científica por el conocimiento que produce, se distingue por la naturaleza de su investigación y por los métodos de trabajo que le resultan apropiados.

Como señala Borgdorff (2010, p. 42), el arte implica objetos (la obra de arte), procesos (la producción de arte) y contextos (el mundo del arte: recepción, entorno cultural e histórico, etc.); pero esta, al mismo tiempo, es una práctica estética, por lo que aspectos como el gusto, la belleza y otras categorías estéticas pueden formar parte del tema de estudio. Además, es una práctica hermenéutica en tanto su sentido desemboca en múltiples interpretaciones que ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo.

Respecto del diseño de la investigación, este incorpora la participación en la práctica y su interpretación dirigiéndose entonces a productos y procesos particulares y singulares. Aquí es posible admitir que hay investigaciones sobre el arte que pueden seguir la senda de la ciencia, pero la investigación en artes amerita la formulación de problemas muchas veces inabordables por los cánones científicos.

Considerando entonces las perspectivas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes, la práctica artística puede entenderse como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos en la que los investigadores procuran mostrar y articular el conocimiento encarnado en dichos trabajos y

procesos artísticos específicos. Esta investigación comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto del investigador y en el mundo del arte, y sus procesos y resultados son documentados y difundidos dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, 2010, p. 44).

La verdad del arte es una experiencia con su propio modo de legitimidad, que solo podrá concebirse en toda su plenitud en la medida en que no se limite por el concepto de verdad de la ciencia. Nos encontramos aquí, dirá Gadamer, ante una experiencia de verdad y conocimiento que acontece más allá del ámbito de control de la metodología científica.

La revisión crítica de ciertas nociones heredadas que realiza Gadamer puede ser pensada entonces como una exploración de un modo alternativo de desarrollo de la razón mejor capacitado para abordar las cuestiones resistentes a un tratamiento objetivo.

Este filósofo no solo recupera el valor cognoscitivo y la verdad del arte negados históricamente por la filosofía, sino que además hace de ello un modelo de la verdad hermenéutica, a partir de la cual se conforma una experiencia del ser diferente.

Referencias

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- Gadamer, H-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H-G. (2002). La verdad de la obra de arte. En *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, (pp. 95-108).
- Gadamer, H-G. (1996). Estética y hermenéutica. En *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, (pp. 55-62).
- Gadamer, H-G. (1996). Arte e imitación. En *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, pp. 81-96.
- Gadamer, H-G. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H-G. (1996). El juego del arte. En *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, (pp. 129-138).
- Gadamer, H-G. (1996). Palabra e imagen. En *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, pp. 279-307.
- González, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México DF: Herder.
- González, M. A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México DF: Herder.
- Recas, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Biblioteca Nueva.