



Con-formidad y autocumplimiento Sobre la hermenéutica de la obra de arte.

Con-formity and Selffulfillment On the hermeneutics of the work of art.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvii.n83.38b23

Gustavo Luna López

Colegio de Arte y Cultura / Universidad del Claustro de Sor Juana AC (MÉXICO)

CE: gluna@universidaddelclaustro.edu.mx / ID ORCID: 0000-0001-8077-8186

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 17/04/2023

Revisado: 03/05/2023

Aprobado: 30/05/2023

RESUMEN

A partir de las nociones de Carlo Diano de forma y evento, que él aplica al ámbito de la cultura griega, es posible reconsiderar la relación entre emisor y receptor de la obra de arte, tomando en cuenta esta relación dialéctica en la que las presunciones de objetividad de la categoría de obra de arte son superadas por la experiencia hermenéutica. Para ello se analizan los conceptos de “canon” en Policleto y de “unidad modular” en la estética de los pitagóricos, considerando que ahí surge esta visión estéticamente distanciada de la experiencia que presume conceder objetividad al juicio estético. Esta categoría, juicio estético, al ser recuperada por Kant, es resignificada en términos filosóficos sin olvidar el momento subjetivo, lo que empero obliga a repensar cómo validar el juicio; aquí es donde el concepto gadameriano de *Gebilde* así como el análisis fenomenológico de la experiencia del juego nos permiten recuperar la forma evéntica de la experiencia en la que el sujeto es participante directo y comprometido, de manera que la experiencia con la obra de arte no se queda en el terreno de la recepción estética sino que pone al sujeto en la posición misma en la que se encuentra la obra, actualizando su contenido y mostrando hasta qué punto mantiene y soporta su vigencia. En efecto, la experiencia hermenéutica con la obra de arte no es la de investigar un archivo muerto sino aquella que responde a la pregunta por la vigencia de la obra *hic et nunc*.

Palabras clave: Figural. Belleza. Evéntico. Estética. Vanguardia. Arte.

ABSTRACT

Based on Carlo Diano's notions of form and event, which he applies to the field of Greek culture, it is possible to reconsider the relationship between sender and receiver of the work of art, taking into account this dialectical relationship in which the assumptions of objectivity of the category of work of



art are surpassed by the hermeneutical experience. For this, the concepts of "canon" in Polykleitos and of "modular unit" in the aesthetics of the Pythagoreans are analyzed, considering that this vision arises aesthetically distanced from experience that presumes to grant objectivity to aesthetic judgment. This category, aesthetic judgment, when recovered by Kant, is resignified in philosophical terms without forgetting the subjective moment, which nevertheless forces us to rethink how to validate the judgment; This is where Gebilde's Gadamerian concept as well as the phenomenological analysis of the game experience allow us to recover the eventual form of the experience in which the subject is a direct and committed participant, so that the experience with the work of art is not remains in the field of aesthetic reception but rather puts the subject in the same position as the work, updating its content and showing to what extent it maintains and supports its validity. Indeed, the hermeneutic experience with the work of art is not that of investigating a dead archive, but one that answers the question about the validity of the work *hic et nunc*.

Keywords: Figure. Beauty. eventic. Esthetic. Vanguard. Art.

Forma y evento

Carlo Diano (2000) se vale de los conceptos de "forma" y "evento" para analizar la estructura de cualquier civilización, desde un punto de vista antropológico-cultural; esto le permite explicar las diversas formas de manifestación de una cultura en términos de contrarios complementarios (como la doctrina enantiológica de los pitagóricos): mito/rito, tiempo/espacio (*hic & nunc/ubique & semper*), universal/ particular, etc. Aunque esta estructura dualista puede parecer un tanto reduccionista, contiene un rendimiento hermenéutico de considerable importancia: la tensión dialéctica que puede conducir al extremo a cada opuesto y así destruir la relación, o la proximidad entre ellos que se resuelve en lo que Diano llama "forma evéntica", y que ocupa un lugar intermedio:

Ninguna de ellas es *kat= aujtov*, sino siempre *kat= a[llo ti y e{neka tinovV a[llou* y enteramente relacionales. Puesto que se trata de formas, son contemplables, pero su índole contemplativa no agota nunca su esencia, sólo es un medio para llegar a algo que no se muestra en ellas y a lo que remiten, algo cuya naturaleza excluye toda contemplabilidad y sólo puede ser vivido: estas formas son *sýmbola* y funciones, no *eídê*, son formas evénticas y no «las formas», su valor es siempre práctico, no teorético. (Diano, 2000, p. 99).



Así pues, habría tres categorías para el análisis estructural de la cultura: de un lado, la forma *kaq=ejxochvn*, la forma en sentido eminente, una especie de forma pura platónica, en el extremo opuesto el evento, la *tuvch*, concebido tan puramente como la forma eminente (un *acaecer* sin presencia) y en medio, la forma evéctica, la forma en tanto o { *ti givgnetai ejkavstw/*, el *llegar a ser en cada caso* de la forma en tanto evento:

Que llueva es algo que *acaece*, pero esto no basta para constituir un evento: para que sea un evento es preciso que yo sienta ese *acaecer* como un *acaecer* para mí. Y en consecuencia, aunque todo evento se presenta a la conciencia como un *acaecimiento*, no todo *acaecimiento* es un evento. Esta distinción, universalmente mal entendida por los comentaristas, se encuentra ya en Aristóteles, quien afirma a propósito de la *týchê*, que él restringe a la esfera del hombre, que no todos los acontecimientos que excluyen la necesidad propia de la naturaleza y del arte son *ajpo; tuvchV*, sino sólo aquellos que el hombre supone que deben suceder en vista de un fin, lo que equivale a decir: *acontecidos para él*. (Diano, 2000, p. 99).

La forma es, y sólo puede ser, evento si ocurre *para alguien* (*ejkavstw/*). Sin embargo, esto no quiere decir que el evento sea la objetualización o la cosificación de la forma, sino más bien, como dice Diano (1993, p. 76), la forma evéctica (*forma eventica*) es la forma *kaq=ejxochvn*:

No hay que entender en términos absolutos este paso del evento a la forma evéctica, y de esta a la forma *kat' exochèn*. Hay que cuidarse de convertir estos tres términos en tres momentos distintos de un proceso de dirección única e irreversible. Forma y evento son categorías y sólo se pueden distinguir como categorías. [...] Nosotros no vivimos sólo en la existencia, como creen los existencialistas, ni sólo en la esencia, como querían Platón y Aristóteles, sino en una existencia que continuamente se cierra en la esencia, y en una esencia que a cada momento se rompe en la existencia. (Diano, 2000, p. 100-101).

En este sentido, forma y evento pueden servir también como punto de partida para hacer la distinción entre el principio formal de composición en la organización de la obra de arte, su



organización misma y su acaecer en el encosamiento. Casos simples para mostrar esto son el canon de Policleto y la noción de unidad modular en la escuela pitagórica. Veamos brevemente de qué estoy hablando.

El principio de la unidad modular

Según Tatarkiewicz (2000, p. 57 y n. 10) el único fragmento que poseemos del canon de Policleto dice: “La perfección nace de lo pequeño por medio de muchos cálculos.” El término griego para “perfección” es: “*to eu*”, que habría que traducir más bien por “lo mejor”, pues no se trata del concepto de perfección como un modelo ideal preestablecido, un pretérito perfecto simple, especialmente en la medida en que siempre se puede mejorar según el cálculo; en efecto, “lo mejor” es siempre relativo, para hacerlo absoluto debe actuar como un *patronus*. Sobre cuál podría ser este patrón parece hablar un pasaje en el que Galeno interpreta el canon de Policleto poniéndolo en relación con la noción matemática de *simetría*:

(Crisipo)... piensa que la belleza no está en la simetría de los elementos, sino de las partes, es decir, de un dedo en relación a un dedo, de todos ellos en relación al metacarpo y al carpo, de éstos en relación al codo, del codo en relación al brazo y de todo en relación a todo, según está escrito en el Canon de Policleto. (Tatarkiewicz, 2000, p. 84 §9).

De esta manera, el canon queda protegido por un *patronus* que no es empero externo (como un arquetipo o un prototipo al que debiera aspirar ni el canon ni la copia) y que tampoco está en el pasado (menos aún en un pasado *plus quam perfectum*); *i.e.*, no está predado, sino que se cumple en la cosa misma, por y para ella misma en tanto que relación de proporción analógica de una parte en relación con el todo. Sólo en tanto que todas las partes *mantienen* la simetría unas con otras es que hay relación de proporción aritmética entre ellas¹, de manera que la cosa es autónoma (como una entelequia aristotélica²) sólo en tanto mantenga la unidad. La simetría no corresponde pues a

¹ El “número áureo” o la proporción áurea no es más que un caso del principio de la relación de proporción analógica.

² Es decir: “*ejntelovV e[cein*” una cosa que posee su fin en ella misma; no en potencia, sino en acto.



algún aspecto figurativo del objeto sino al aritmético, ni siquiera corresponde a lo numerológico, pues no es cuestión de número sino de la función aritmética de la que se parte (lo que se postula como unidad) y de cómo ésta misma progresa en el espacio-tiempo en el que se despliega; esto es, cómo la función aritmética da lugar, se representa y se cumple figuramente a sí misma.

Aquí podemos ver la diferencia entre forma y evento: la forma es la función aritmética (podría decirse mejor, la función algebraica) y el evento corresponde al valor numérico que a ésta se aplica y de donde sale su apariencia figurativa. Por eso es que coincide bien el canon de Policleto con la noción pitagórica de la “unidad modular”; porque es una unidad de intensidad de modulación que varía según el caso: la unidad no es un punto sino que depende de lo que en cada caso se considere como *lo uno*,³ y sólo lo es en tanto se mantenga la relación de proporción analógica de las partes en relación unas con otras: si al modular el principio de unidad (esto es, al aplicar un valor a la función) se pierde la proporción analógica, los efectos en el terreno de lo figural –esto es, el evento– serán catastróficos para la forma.⁴ Esta unidad modular analógica es la *ratio*, tanto del *progressus* como del *regressus* del sistema; en consecuencia, es principio formal de composición o

³ Lo uno no es un primer principio, arque-típico, los pitagóricos no responden a la pregunta por la *ajrchv*, su explicación del *kovsmoV* está siempre ya *in medias res*, como bien explica Gustavo Bueno (1974, pp. 150 y 152): “La idea pitagórica del Cosmos, entendida como una Idea programática (como una idea operatoria regulatoria), se abre camino *in medias res*, es decir, sin regresar a los primeros principios, aunque realimentándose de ellos.” Más adelante precisa: “La razón (*lovgoV*) de cualquier totalidad numérica a sí misma, es la unidad, y, en este sentido, toda totalidad numérica es a la vez una y múltiple. [...] Porque lo uno tendría a la vez un significado ontológico general (la unidad como principio o unidad absoluta) y un significado ontológico especial (la unidad como totalidad).”

⁴ Aquí bien vale la pena emitir una opinión frente al juicio negativo de Gustavo Bueno sobre el cosmos pitagórico; según él, estando la unidad modular *in medias res*, es preciso un *regresus* tanto como un *progressus* de los principios en el *cosmos* (*sc.*: en el orden cósmico); sin embargo, ni en el *regresus* ni en el *progressus* habría un término (ni *ajrchv* ni *tevloV*). Es cierto que “Las regiones o configuraciones del Cosmos no están, por tanto, relacionadas «racionalmente». Y si hay otras relaciones (por ejemplo las cortaduras) estas (*sic*), aunque nos conduzcan a una racionalidad más alta, dialéctica (sería puro arcaísmo deducir del descubrimiento de los irracionales la irracionalidad del Cosmos en general: se trata de la «irracionalidad» del cuerpo) excluye los principios, las unidades sustanciales.” (Bueno, 1974, p. 169). Es cierto que el Cosmos *no está* organizado «racionalmente» precisamente porque está compuesto de partes (*mevrh*) y no de elementos (*stoiceion*); es decir, que las partes de que se compone el cosmos no se requieren mutuamente, sino que son puestas, postuladas por la unidad modular que se elige (se da) como explicación racional del orden cósmico. Recuérdese lo que dice Galeno de la simetría: “Pues [Crisipo] llama bella no a la unión de los elementos, sino a la de las partes en simetría,...” Tomo el pasaje de Tatarkiewicz (2000, p. 84), pero la traducción es mía.



de synexión de las partes.⁵ Hasta aquí, lo que tenemos es pues una herramienta para evaluar la calidad técnica de los productos artísticos: es la plasticidad de la unidad modular la que decide si se mantiene o no la forma, y esta es una función aritmética que se aplica al interior de la cosa, no en relación con otra: la idea no es un objeto perfecto (figurativo) sino el principio formal que permite evaluar el grado de perfección *qua* relación de proporción.

Como principio del arte, como fundamento de lo bello, belleza es igual a simetría y simetría sólo significa aquí relación de proporción analógica de la cosa consigo misma: insisto, si la unidad modular elegida (que no puede ser sino una parte de la cosa misma) es media proporcional isológica⁶ de la cosa, ésta es bella. Forma y evento son dos aspectos de una misma función algebraica, la fórmula y el valor. La racionalidad no es sino la postulación de la unidad y ésta debe ser puesta a prueba tanto en el *regresus* como en el *progresus*: si la relación de proporción analógica se mantiene, la explicación del orden cósmico es racional, si no, no. Por supuesto, cuando se lleva al límite, inevitablemente falla porque el orden no es racional, sólo se postula: es *petitio principii*, no *principii*. No debemos olvidar que –según Diano (2000, p. 59)– Crisipo era promotor de la lógica condicional del “si..., entonces...”

El orden racional postulado con la unidad modular se vuelve irracional si la modulación rebasa el límite de su señal digital/binaria (el principio de los contrarios o doctrina enantiológica), lo que a su vez pone en evidencia que la unidad modular se postula como analógica, pero debe ser siempre digital, dado que de otro modo la variación continua se vuelve discontinua o se rompe. Un sistema no calculable con la unidad modular se considera irracional.

Ahora bien, que la cosa sea bella en ese sentido es completamente cosa suya, es algo que *le sucede* a ella misma, como señala Diano (2000, p. 99) respecto a la forma: “[...] y lo que es lo es en sí misma y por sí misma, y excluye toda relación.” Para una concepción formal de la belleza, en la que

⁵ Con base en Bueno (1974), es posible distinguir entre “conexión”, cuando el orden de las partes parece tan trabado que parecen ‘elementos’, o “synexión”, cuando sus límites formales están a la vista.

⁶ “La unidad isológica es un tipo de unidad entre términos que, por oposición no solamente a la diversidad heterogénea (a las relaciones heterológicas) sino también a la unidad sinalógica, se caracteriza por no precisar una proximidad, contigüidad o continuidad, entre los términos de referencia.” (Bueno, 1995, pp. 1431-1432).



lo bello es una propiedad aislada de la cosa en relación consigo misma, el juicio estético está descartado, la constatación de su cumplimiento es más bien un juicio lógico o epistemológico y, en el mejor de los casos, artístico: postulado el axioma sólo resta ver si las consecuencias encierran o no contradicción. Tengo para mí que esa es la forma en la que cualquier formalismo evalúa la calidad de la obra de arte, como si la constatación de las propiedades objetivas del objeto (principio de composición, técnica, estilo, elección del medio y, por supuesto, la elección del tema) fuera suficiente para juzgar a una obra de arte bella.⁷

En el afán de reconocer dichas propiedades como constitutivas de la belleza es que se dieron las polémicas entre racionalistas, empiristas y sensacionalistas en la estética y la teoría del arte de los siglos XVII y XVIII. Quienes defienden la idea de la obra de arte como *Meisterstück*, *Hauptstück*, *Chef d'Œuvre*, *Masterpiece* y, claro, *obra maestra*, (Cahn, 1989) buscan probar que es tarea del receptor educar su sensibilidad y su entendimiento a fin de hacerse capaz de reconocerlas. Sin embargo, fue justo por ello que se desarrolló la polémica del gusto entre los empiristas, pues si es cuestión de educar la sensibilidad, todos la tienen, y lo que hace la distinción entre una obra buena y otra mala es más bien un grado de refinamiento en la percepción sensible de las propiedades y las cualidades de los objetos, de manera que la calidad de la obra pasa a la subjetividad del “hombre de buen gusto” (como le llama David Hume).

Con el lenguaje de Carlo Diano, diríase que, sin un sujeto de gusto refinado la forma eminente se queda en acaecer y que lo que goza este sujeto es la *forma evéntica*, el acontecer de la forma para él, un juicio subjetivo cuya objetividad es formal y no estética –incluso el placer derivado de constatar la relación de proporción, la *synexión* de las partes, es intelectual.

⁷ Ejemplos de ello serían el neoplatonismo de Vasari, el academicismo italiano y francés del siglo XVII, el neoclasicismo francés del XVIII (incluido Diderot), el formalismo de Heinrich Wölfflin y el de Greenberg en el siglo XX, entre muchos otros.



El juicio y la crítica trascendental del arte

Para salvar el problema, en 1790 Kant argumentó que un juicio epistemológico que constata las propiedades y cualidades objetivas de un objeto (relaciones geométricas, aritméticas e incluso miméticas) no es para nada lo mismo que un juicio estético, cuya peculiaridad es ser un juicio subjetivo con *pretensiones* de validez universal (excepto para el sujeto que lo ejecuta, a quien la belleza del objeto le aparece como una evidencia, no como mera pretensión); no obstante lo cual, al mismo tiempo, en el §34 de la misma *Crítica de la facultad de juzgar*, planteó la posibilidad de una crítica de arte como un ejercicio de argumentación filosófica seria, más allá del momento subjetivo de la complacencia, y a esta crítica la llama *trascendental*, por oposición a la *crítica empírica* (que alimenta el gusto subjetivo, es decir, el agrado y el interés por la posesión del objeto así como su comparación con otros). La crítica trascendental de arte no juzga la calidad de los objetos sino la de los argumentos de quien pretende que su juicio sea un juicio sobre lo bello y no sobre lo agradable (o un juicio *interesante* y no *interesado*). Quien pretenda estar –o haber estado– delante de una obra de arte, tendrá que probar que [y cómo] el objeto señala una idea estética,

[...] y bajo idea estética [dice Kant] entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto; a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible. Fácilmente se ve que es ella la pareja (*pendant*) de una idea de la razón, que inversamente es un concepto al que no puede serle adecuada ninguna intuición (representación de la imaginación). (Kant, 1993, p. 222 [B193])

En tal caso la idea estética coincidiría con una forma evéctica: una objetividad que no es científico-natural y una subjetividad que no es un mero accidente, sino un evento, no lo bello para mí o en sí, sino el acontecer de lo bello en mí. La tarea de la crítica trascendental del arte consistiría pues en que *cada quien* pruebe el acontecer de la obra de arte, su ser evento, como *prenda* de una idea de la razón, esto es, como una idea regulativa (una unidad modular) válida para evaluar el objeto



singular de la experiencia individual, pero que al mismo tiempo debe poder llevar gratuitamente, como un regalo, más allá de todo lo que se pueda pensar:

El evento se da siempre en la relación entre dos términos: el uno es el *cuique* como pura existencialidad que se concreta en el *hic et nunc*, el otro es la periferia espacio-temporal de la que proviene el *eventit* y cuyo centro es el *hic et nunc*. El primer término es finito, el segundo es infinito y como *ubique et semper* comprende todo el espacio y todo el tiempo: en él se asienta «lo divino». [...] La primera definición de esta periferia que se manifiesta en el evento es el a[peiron perievcon que Anaximandro identificaba con lo «lo divino» y, según él «todo lo gobierna». (Diano, 2000, 94)

La *tuvch*, el acaecer *eventual-evéntico* de la figuración, la materialidad de la obra de arte, no puede –según Kant– corresponder a ninguna idea de la razón (es decir, ella misma no es bella en sí), pero la idea estética, el evento, sí, por cuanto la forma evéntica es el resultado de la imaginación productiva como acción: la imaginación productiva contiene a la forma evéntica, es forma evéntica mientras “vivifica las fuerzas del ánimo”, pues constituye el ser obra de la obra en tanto evento. Es así como el juicio estético se constituye en declaración sobre lo bello en la obra de arte: mienta el evento intelectual en el cual lo bello se le aparece al espectador en tanto que idea estética y no en cuanto mero fenómeno (que es sólo un canal de acceso a aquella).

La transformación en-con-forma

Llegados a este punto podemos comparar la forma evéntica con la noción gadameriana de la *transformación en-con-forma*, que ocurre cuando alguien juega tanto como en la experiencia hermenéutica con la obra de arte.⁸ No estoy tratando de probar que lo que dice Gadamer es lo mismo que lo que dice Diano, que es lo mismo que lo que dice Kant, sino de mostrar la importancia que tiene pensar a fondo la relación entre forma y evento –más allá del desinterés kantiano por el objeto. En Diano (2000, p. 101) la estructura dualista sobre la cual se asienta la relación dialéctica

⁸ Me refiero a la frase »*Verwandlung ins Gebilde*« que en la traducción al español aparece como “transformación en una construcción”. (Gadamer, 1996, p. 154). La traducción propuesta se justifica en lo que sigue.



entre forma y evento no se supera: “La oposición que hay entre las dos categorías [forma y evento] no es solamente lógica, es real; esto hace que la vida sea dramática: [...]” En Kant (1993, p. 224 [B196]), la idea estética se concreta como “atributo (estético) de un objeto”, de manera que no puede ser representada la forma, por tanto, no es nunca un evento real: la forma evéntica no deja de ser subjetiva aunque la crítica trascendental tenga por objetivo probar que no lo es –por eso es que el juicio no deja de ser subjetivo. Intentaré examinar ahora si el concepto gadameriano de *Gebilde*, que traduzco aquí como *con-forma*, supera estos problemas *con-formando* el evento estético como el acontecer pleno de la forma.

El juego

Según Gadamer (1999), el verdadero ser del juego no está en la representación para otro en tanto mero espectador, sino en su ser para mí en tanto jugador, más precisamente, en su ser-conmigo:

El juego mismo es una transformación de tal tipo que, para ninguno de los que ahí juegan, persiste la identidad. Alguien podría preguntar solamente qué puede ser lo que ahí ›significa‹. Los jugadores (o poetas) no están más ahí, sino sólo lo jugado por ellos [lo representado por ellos].⁹ (p. 117 [106-107])

Gadamer encuentra una serie de paralelismos entre el fenómeno del juego y el de la experiencia con la obra de arte: en ambos casos el evento implica una especie de suspensión de la temporalidad de la vida cotidiana para poder acceder a la experiencia con la cosa, en ambos casos el jugador (espectador) debe abandonarse al juego para que este se haga presente, en ambos casos la identidad del sujeto es sustituida por su correspondiente papel en tanto jugador (espectador). Sin embargo, para alcanzar la perfección (en el mismo sentido en que hablaba al inicio del canon de Policleto, esto es, para que alcance su plena realización en relación consigo mismo: *su mejor forma*, *su formositas*), el juego debe volcarse por completo sobre sí mismo y en ese viraje envolver al espectador, para alcanzar su plena compleción, convirtiéndose en arte, como dice Gadamer:

⁹ La traducción es mía. Compárese con la traducción: (Gadamer, 1996, p.156.)



A este vuelco en el cual el juego humano exhibe su auténtica compleción, la de ser arte, lo llamo transformación en con-forma. Justo a través de este giro consigue el juego su idealidad, de manera que como tal pueda ser mentado y comprendido. Sólo entonces se muestra qué tan independiente es del hacer representativo de los jugadores y en qué consiste la manifestación pura de aquello a lo que ellos juegan. El juego es, en cuanto tal – aún en lo imprevisible de la improvisación–, fundamentalmente repetible y en esa medida consistente. Tiene el carácter de obra, del ›Ergon‹, y no solamente el de ›Energeia‹. En este sentido es que lo llamo con-forma. (Gadamer, 1999, p. 116 [105-06])

La transformación-en-con-forma (*Verwandlung ins Gebilde*), la *con-formación* del juego en sí mismo –dice Gadamer (1996, p. 156)– “[...] en tanto que *es-con-forma*, ha encontrado igualmente su medida en sí misma, y no se mide con nada fuera de sí.” (Gadamer, 1999, p. 117 [106-07]) Así que no es ningún isomorfismo de algo “fuera”, de hecho, la diferencia entre afuera y adentro está cancelada pues “lo representado está ahí” en tanto que realidad transformada en su verdadero ser. Dicho de otra manera, lo que llamamos “realidad” *qua* mundo externo es la realidad en la que estamos siempre fuera de juego. En efecto, en otra parte dice Gadamer (1998) que

Se trata de la experiencia de un mundo alienado cuando se insiste en la contraposición entre la vida y el arte; y es una abstracción que nos vuelve ciegos frente al entretejimiento de arte y vida cuando se ignora el alcance universal y la dignidad ontológica del juego. (p. 136)

Hay varias cosas que se están poniendo en juego con esta declaración:

a) El concepto de mimesis como isomorfismo, copia, reproducción o representación figural¹⁰ de otra cosa está fuera de consideración. El juego del arte no es mimesis en ninguna de esas acepciones, de manera que las pretensiones del arte, por ejemplo, de las vanguardias del siglo XX, de recuperar dicho vínculo perdido, son más una declaración de la situación misma en la que se encuentra el artista a principios del siglo (la enajenación), que una tarea *por realizar* a través del arte. Así me parece que lo reconoce Peter Bürger (1974), por cuanto que, al analizar a partir de una

¹⁰ “Figural” quiere decir aquí por medio de figuración retórica, esto es, tropológica, o de representación figurativa.



serie de categorías (el shock, lo nuevo, el montaje, pero, sobre todo, la alegoría) la obra de arte vanguardista, prueba que ésta es básicamente inorgánica, no desarticulada pero tampoco viva sino, precisamente como en términos matéricos estaba apareciendo la obra de arte a inicios del siglo XX: objetualmente. El hecho de que el artista recuperase objetos de la vida cotidiana (planchas, llantas de bicicleta, botellas, cartones, herramientas de fontanería, muebles de baño) por el “coeficiente artístico” —como lo llama Marcel Duchamp (1974, p. 139)—, ese “mecanismo subjetivo que produce arte en estado bruto —à l'état brut— sea bueno, malo o indiferente”, los *transforma* en obras de arte pero no los convierte en objetos de complacencia estética, incluso insiste en la diferencia, según señala el mismo Duchamp (1974) al hablar de los “*ready-made* recíprocos” (cuando las obras de arte son tratadas como objetos), pues con ellos “[...] se quiere subrayar la antinomia fundamental entre el arte y los ready-mades, [...]” Así pues, el *coeficiente artístico* se opone claramente al *coeficiente estético* del *ready-made*, cosa por lo demás que él mismo subraya:

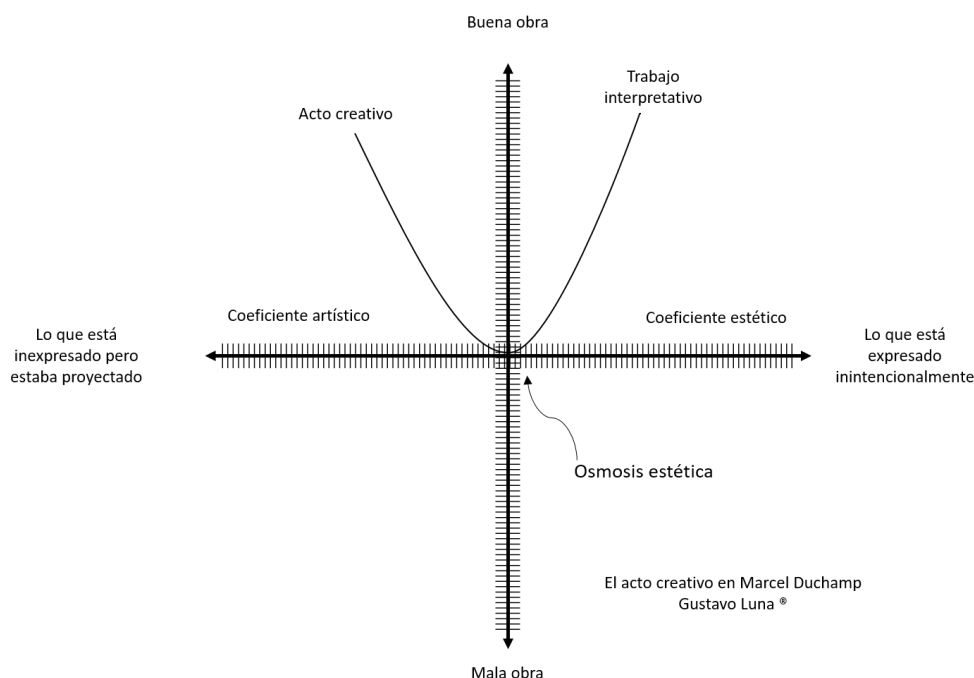
Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. (p. 164)

Así, donde el arte está más próximo a la vida, ahí donde el objeto toma posición en cuanto obra, puesto ahí por la mirada escrutadora de un cirujano objetual, ahí la cosa presente para sí en su coseidad está fuera de juego. Asimismo, según Gadamer, la vivencia fenomenológica de la experiencia estética no es tampoco la constatación de un isomorfismo; es mimesis, sí, pero bajo la forma de lo que se (re)presenta a sí mismo; es forma, sí, pero no estática, no es un patrón fijo o prestablecido idealmente cuyo fin sea meramente complaciente, sino que transforma y con-forma todo lo que está en juego en el juego del arte en tanto que con-forma evénticamente, pues es ajpeiro;n perievewn, infinitamente abarcante, abarca al evento por completo, es decir *con-forma y todo*. Un objeto “ya hecho” (*ready-made*) *con-forma y todo* (así como viene dado) es ya *con-forma evéntica* (si es bueno o mal arte esto es otra cosa: coeficiente estético para el público, coeficiente



artístico para el artista). Coeficiente estético y coeficiente artístico no se mueven en una línea recta y en direcciones opuestas sino como un gradiente, esto es, como la razón existente entre el cambio del valor de una magnitud en dos puntos y la distancia que se registra entre ellos, una función escalar que se anula si coinciden sus valores y que parece extrapolarse cuanto más difieren. Tomando en cuenta la terminología que utiliza Duchamp para describir esta relación, podría representarse gráficamente como sigue (Ver Figur 1):

Figura 1.



Fuente: Elaboración propia.

Con esto se quiere decir que el punto cero donde la función escalar se anula es ahí donde el objeto es sólo objeto, sin acto creativo pero tampoco interpretación estética: la pura cosa en su ser útil. Lo más interesante es que esto le podría pasar incluso a la obra de arte (sea lo que sea) en tanto aparece como *already made*.

b) La dignidad ontológica y el alcance del juego. Para entender esto es necesario explicar un poco más qué pasa con la objetualidad del objeto en el *ready-made*, pues puede ser *forma evéctica*,



pero en sí mismo (*qua cosa*) no lo es, y no lo es sino gracias a la indiferencia visual con la que se mira al objeto, que lo despoja de su presencia instrumental¹¹, aun cuando pueda caer bajo el diagnóstico que hace Gadamer (1998) del arte moderno:

Vivimos en el moderno mundo industrial. Y este mundo no sólo ha expulsado al margen de nuestra existencia las formas visibles del rito y del culto; también ha destruido, además, lo que una cosa es. No debe leerse en esta constatación nada de la acusadora actitud de un *laudator temporis acti*: es una declaración sobre la realidad que vemos a nuestro alrededor y que hemos de aceptar, si no somos unos necios. Pero lo que vale para esta realidad es que ya no hay cosas con las que tratemos. Todo lo que hay son artículos que se pueden comprar tantas veces como se quiera, porque se los puede producir tantas veces como se quiera, hasta que deje de fabricarse el modelo. (p. 91)

Si bien Gadamer (1998) no está denunciando la era del consumo ni es un melancólico de un pasado perdido, sí está describiendo el estatus ontológico del objeto y de la obra de arte en la modernidad. Las condiciones en las que opera la obra –y el objeto– no son para nada las del arte –y la vida– del pasado, eso lo tiene bien claro Gadamer, pero esto no es un obstáculo para entender el sentido que transmiten, la vida que con-forman (la *Gebilde* que son):

[...] tal vez no sea un orden que pueda juntarse con las representaciones de orden nuestras que, antaño, unían cosas familiares dentro de un mundo familiar; pero sí hay en ellas una aplicación vigorosa y siempre renovada de una energía que ordena espiritualmente. (p. 92)

Dicho de forma un tanto más simple, no pueden rechazarse las condiciones de existencia y operación del arte contemporáneo (moderno, para Gadamer) sino que se debe arriesgar la interpretación que alcance la comprensión del arte (y de la totalidad de lo ente, sin duda) *en la época de su reproductibilidad técnica* –pace Benjamin– si queremos comprendernos en ella.

¹¹ Lo que coincide bien con el *desinterés* kantiano por el objeto en el juicio estético, por cuanto todo agrado instrumentaliza el objeto en relación con un interés particular de parte del sujeto; al mismo tiempo que potencia lo *interesante* que pueda haber en el análisis del objeto como fragmento alegórico del estado de emergencia cultural.



c) La hermenéutica filosófica de Gadamer vs la hermenéutica clásica. Es de suma importancia por ello romper con la concepción (una vivencia pregnante y aún vigente) de la experiencia estética como la constatación objetiva de propiedades estéticas o artísticas en la obra de arte y evidenciar hasta qué punto el intérprete está existencialmente comprometido en la lectura de la obra. Por ejemplo, en Dilthey la comprensión es externa a la obra de arte, pues se trata en última instancia de comprender la vida del autor. Dilthey (1978, p. 337) define en efecto a la comprensión como: “[...] [el] proceso en el cual se llega a conocer la vida psíquica partiendo de sus manifestaciones sensiblemente dadas.” Y a la interpretación como “[...] la comprensión técnica de las manifestaciones de vida fijadas por escrito.” De tal manera que la comprensión del autor surge a través de la interpretación de los testimonios o documentos que deja no sólo los autobiográficos sino incluso las obras que ha producido un autor a lo largo de su vida. Otros modelos interpretativos (la exegesis bíblica, el análisis filológico, la interpretación con base en un canon, el modelo alegórico –en sentido retórico tradicional–, la interpretación según reglas analógicas, y otros procedimientos a los que el mismo Dilthey (1978, pp. 273-284) hace referencia), son todos ellos modelos que presuponen la unidad de la obra en sentido orgánico y autónomo: las partes se requieren mutuamente y conforman una unidad de sentido total al interior de la obra misma, la objetividad del método interpretativo es fundamental y no trae al presente a la obra sino que atrae al intérprete a su tiempo, no muestra la actualidad de la obra interpretada sino que pretende alcanzar la verdad de la obra en el espacio-tiempo inmanente del cual emana. El intérprete no pretende estar dando *su* lectura de la obra sino “*la* lectura correcta” con base en documentos probatorios – en primera instancia, el texto, la obra misma del autor–; puede ser que la hermenéutica clásica acepte que la lectura correcta no es completa, que no esté terminada y, en ese sentido, parece ser “una” lectura, pero en la medida en que exige corrección según reglas, según método, cualquier otra interpretación ha de ser complementaria de la primera, no puede contradecirla (a menos que haya nuevos documentos que permitan corregir la primera, pero entonces es ahora esta nueva interpretación la que funciona como canon para el resto de la producción del autor) y, en consecuencia, sigue habiendo una sola interpretación correcta cuya objetividad está en los textos,



no en la interpretación (que no es aquí sino la actualización de la lectura), que se ajusta al tiempo de su producción y a la subjetividad de su autor, no siendo por tanto posible como *forma evéntica*. Por ello es que el mismo Dilthey señala que la hermenéutica profunda es una especie de adivinación, pues el intérprete debe llegar a estar tan inmerso en la obra del autor como para pensar creativamente igual que él para llenar los huecos de la obra: la unidad de la personalidad trasciende a la obra y la condiciona de tal manera que sólo manteniendo la unidad de la identidad del autor puede mantenerse la unidad de la obra. Pero de esta manera la obra, tanto la del autor como la del intérprete, se convierte en documento o monumento y se hunde en el pasado.

d) Por otro lado, la hermenéutica de Gadamer no es un modelo interpretativo sino explicativo de cómo es que comprendemos *hic et nunc* –independientemente de si la interpretación es o no correcta–, pues la corrección de la interpretación es un criterio derivado de la comprensión en sentido ontológico; no es ninguna trampa sofisticada decir que dependiendo de qué significa en un momento dado y cómo se comprenda la corrección de la interpretación es que se puede hablar de si una interpretación es o no correcta. Para concluir, pues, este punto, diré que la comprensión hermenéutica (filosófica) es la condición de posibilidad (formal-pura) de lo que en cualquier caso pueda aparecer como correcto o incorrecto y que, en todo caso, este juicio es solamente una condición histórica, nunca una verdad absoluta, ni siquiera acumulativa.

La hermenéutica de Gadamer

Ahora, la dignidad ontológica del juego, lo que lo convierte en arte, es que se lo tome en serio, como diría Gadamer, que se le tome la palabra de elevar la ficción a evento, de manera que no acontezca ahí como un mero acaecer, como un tiempo histórico inmanente a sí mismo o hipostasiado, *i.e.*, como un objeto esterilizado o un archivo muerto, sino como experiencia hermenéutica plena (no es que haya una experiencia hermenéutica verdadera frente a otra falsa; la experiencia hermenéutica es precisamente la forma en que llenamos o vaciamos el tiempo de la experiencia; lo que cambia es nuestra relación con el objeto, la vivencia (esta es la veta



fenomenológica de la hermenéutica de Gadamer), sólo entonces podría hablarse de su grado de verdad o, más bien, de certeza), esto es, como asistencia (*Vergegenwärtigung*):

La asistencia como actitud subjetiva del comportamiento humano tiene el carácter de un “estar fuera de sí” [...] En realidad el estar fuera de sí es la posibilidad positiva de asistir a algo por entero. Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo. Sin embargo, este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva. (Gadamer, 1996, p. 171.)

En efecto, si Diano tiene razón y un evento sólo es tal en la medida en que acontece para mí, ni el juego ni la obra de arte llegan a ser formas evénticas a menos que se transformen en con-forma, esto es, que se *con-formen evénticamente*, de manera que lo que es ahí, en el evento, se muestre. Aquí interpretar no significa ya hacer la lectura correcta sino jugar, tomar posición en el juego *qua* jugador, pero el juego no es unilateral, jugador y juego se con-forman en el juego (en el ser jugados), es un mostrar que apunta hacia otra cosa –aquello a lo que en cada caso señala el juego: no soy testigo, ni me encuentro en un raptó extático o en una experiencia mística con la obra de arte, sino que soy parte de un acontecer que muestra algo, algo que no soy yo y algo que no es la cosa pero en lo que ambos nos reconocemos, “Pero lo que aparece en el espejo –dice Gadamer– no es el mundo, para nada esto o aquello que haya en el mundo, sino la cercanía misma, la intimidad misma en la que nos estamos un rato.” (Gadamer, 1998, 121) Esta cercanía hace de nuevo habitable (*heimischwerden*) el acontecer de la obra de arte, pues establece un orden en el que podemos encontrarnos, pues sólo ahí, sólo así, sólo entonces, es la obra de arte declaración (*Aussage*) en tanto que realiza su autocumplimiento.

No es pues que la forma absorba al evento o que el tiempo de la obra atraiga al intérprete, pues en la pura forma la obra no habita, no es ella misma, su ser autárquico, su hipóstasis metafísica, su ser-para-sí como obra de arte orgánica (su ser aislada consigo misma) no puede



acontecer para nadie sino que ha de *con-formarse* así en la participación. Esto no es una exigencia para que una obra de arte sea verdad sino que así se con-forma su acontecer: como sea que la obra de arte acontezca, *se con-forma evénticamente*; es decir, que se con-forma orgánica o inorgánicamente en cuanto que ese es el nombre del juego, por eso la obra es una declaración, porque, como dice Gadamer (1999, 407), ahí “El ente que se ocupa de su propio ser se representa a sí mismo, en virtud de su comprensión del ser, como camino de acceso a la pregunta por el ser.” En otras palabras, el ser que puede ser comprendido se comprende a sí mismo orgánica o inorgánicamente si comprende a la obra de arte de ese modo, pues es este ser, somos nosotros quienes estamos en juego cuando intentamos decir si éste o aquel objeto es o no esto o aquello. De ahí que, dice Gadamer:

En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansan sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona. (Gadamer, 1998, p. 93).

Referencias

- Bueno, Gustavo. (1995.) *Isológico/Sinalógico*. Vol. 5, de *Teoría del cierre categorial*, de Gustavo Bueno, 1431-1432. Oviedo: Pentalfa.
- Bueno, Gustavo. (1974.) *La metafísica presocrática*, Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Bürger, Peter. (1974.) *Teoría de la Vanguardia*. Traducido por Jorge García. Barcelona: Península.
- Cahn, Walter. (1989.) *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*. Traducido por María Cándor Orduña. Madrid: Alianza.
- Diano, Carlo. (1993.) *Forma ed Evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*. Venezia: Marsilio.
- Diano, Carlo. *Forma y evento*. (2000.) *Principios para una interpretación del mundo griego*. Traducido por César Rendueles. Mínimo Tránsito. Madrid: Visor.



- Dilthey, Wilhelm. (1978.) *El mundo histórico*, de Wilhelm Dilthey, traducido por Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duchamp, Marcel. (1974.) *Escritos. Duchamp du signe*. Editado por Michel Sanouillet. Traducido por Josep Elías y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Duchamp, Marcel. (1975.) *The Essential Writings*. Editado por Michel Sanouillet y Elmer Peterson. London: Thames & Hudson.
- Gadamer, Hans-Georg. (1998.) *Estética y hermenéutica*, de Hans-Georg Gadamer, editado por Ángel Gabilondo, traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, Hans-Georg. (1993.) *Gesammelte Werke 2. Hermeneutik II*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. (1996.) *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducido por Rafael de Agapito y Ana Agúd Aparicio. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999.) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Heremenutik*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kant, Immanuel. (1996.) *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducido por Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2000.) *Historia de la estética. Vol. I. La estética antigua*. Traducido por Danuta Kurzyca. Madrid: Akal.