

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

HANS GEORG GADAMER: EL ARTE COMO HERMENÉUTICA

Trabajo final de grado para optar al título de Magíster Scientiarum en Filosofía
Mención Filosofía y Ciencias Humanas

Tutor: Prof. Sandra Pinardi
C.I.: 6.081.913

Lic. María Eugenia Arria Nucete
C.I.: 3.667.896

Caracas, Junio de 2011

**Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Área Filosofía**

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

HANS GEORG GADAMER: EL ARTE COMO HERMENÉUTICA

María Eugenia Arria Nucete

**Trabajo que se presenta para
optar al grado de Magíster
Scientiarum en Filosofía
Mención: Filosofía y Ciencias Humanas**

Tutor

Prof. Sandra Pinardi

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mí tutora, la Prof. Sandra Pinardi, por todo el apoyo y la ayuda brindados, sin los cuales este trabajo no hubiera podido realizarse. De igual manera, al Prof. Benjamín Sánchez, por sus pertinentes consejos y disponibilidad.

Al Prof. Ezra Heymann por sus valiosas enseñanzas, y al Prof. Ruperto Arrocha a quien debo la comprensión de los textos de Gadamer.

Y a todos aquellos que de una manera u otra hicieron posible la realización de este trabajo

A mis amigos, artistas, profesores y alumnos

Resumen

El objetivo de este trabajo es reconocer en los objetos de arte una dimensión cognoscitiva, a través de una comprensión hermenéutica del acontecimiento estético. Según Gadamer, para reconocer la dimensión cognoscitiva de los objetos de arte debemos realizar como método la apropiación y la interpretación de dichos objetos mediante la lectura, es decir: “leer” un cuadro o un texto. Es en este sentido, que aplicamos la propuesta gadameriana a nuestro objeto de estudio: el dibujo y la pintura.

Hemos realizado una presentación de la primera parte de *Verdad y método*, así como del libro de *Estética y hermenéutica*, y exponemos las diferencias de Gadamer con la concepción moderna de la estética, su concepción del arte y la relación que propone entre arte y saber. Utilizando la propuesta de Gadamer como un territorio desde el cual iniciar la investigación, hemos encontrado las siguientes herramientas que nos permiten abordar el problema del carácter epistemológico de las artes visuales como experiencia hermenéutica: (la intuición, la imaginación, la formación y el juego). Para realizar el tránsito hacia las artes visuales (la imagen) en particular es decir, para abordar el problema particular del pensamiento visual hemos recurrido a los planteamientos de Rudolf Arheim en *Pensamiento visual*, en

los que este autor, a partir de un análisis del carácter cognitivo de la percepción, demuestra que la percepción por su naturaleza misma es un tipo de cognición, es pensamiento visual, y propone marcos específicos, para la comprensión y análisis de las características del arte moderno y contemporáneo en relación a su condición cognitiva, en la medida en que el arte moderno erige su estructura sobre la formalidad del pensamiento visual.

Seguidamente al planteamiento de Arheim, hemos planteado, como ejemplo la experiencia pedagógica de la Bauhaus, porque con ella comienza la modernidad en la historia del arte, y sus planteamientos, aún son vigentes. Realizamos una aproximación a la experiencia de recepción y creación en las artes visuales, utilizando para ello algunos textos de importantes artistas pertenecientes a la Bauhaus: Paul Klee con sus *Notas pedagógicas*¹; Wassily Kandinsky con sus libros: *Punto y línea sobre el plano* y *De lo espiritual en el arte*²; y por último Johannes Itten con su texto *El arte del color*³. Y para finalizar, pasamos a estudiar el libro *Estética y hermenéutica*, del cual tomamos los conceptos de intuición e intuitividad, con los que Gadamer explica la poesía, y trabajamos en las artes visuales (el dibujo y la pintura) los conceptos de “lo lingüístico” y “lo visual”. La

¹Klee, Paul. 1968. *Pedagogical Sketchbook*. Faber & Faber Limited. London. 1972. Primera publicación *Pädagogisches Skizzenbuch*. Editado por Walter Gropius y L. Moholy Nagy. Bauhaus Books. 1925

² Kandinsky, Wassily. 1970. *Point-Ligne-Plan*. Contribution a l'analyse des éléments Picturaux. Éditions Denoël. Paris.

³ Itten, Johannes. 1961. *Art de la couleur*. Otto Maier Verlag, Ravensburg. 1979. Dessain et Tolra. Paris

intuitividad es la formación de la intuición y la intuición así como la imaginación son modos de formación en la experiencia estética. A la intuición hay que formarla por medio del intuir. También el intuir y el mirar están lingüísticamente relacionados, como señala el propio Gadamer, y remiten a algo visible. Para concluir exponemos la dimensión cognoscitiva de las artes visuales, con los ejemplos de Mondrian y Cézanne. En definitiva, la intención de este trabajo era, describir y concretar teóricamente la dimensión de saber que es propia a las Artes Visuales, en especial al dibujo y a la pintura, como experiencia hermenéutica.

ÍNDICE

HANS GEORG GADAMER: EL ARTE COMO HERMENÉUTICA

Introducción.....	1
CAPÍTULO I.	
En torno a <i>Verdad y Método</i>	
1. Lo estético en <i>Verdad y Método</i>	16
1.a. Sus diferencias con la concepción moderna del arte.....	43
2. Su concepción del arte.....	60
2.a. La relación que propone entre saber y arte.....	62
CAPÍTULO II	
El carácter cognoscitivo de la percepción visual	
1. R. Arheim: la comprensión de la visualidad como un modo de pensamiento.....	72
2. Aproximación fenomenológica a la experiencia de recepción y creación en las Artes Visuales.....	103
CAPÍTULO III	
1-Acerca de <i>Intuición e Intuitividad</i>	106

CONCLUSIONES.....117
Bibliografía.....127
Anexos.....130

INTRODUCCIÓN

Una aproximación a las Artes Visuales: el arte como experiencia hermenéutica, una mirada desde el arte moderno.

El arte es una de las manifestaciones más compleja del hombre, a través de éste el ser humano puede vivir una experiencia especial: *la experiencia estética*. Esa experiencia estética acontece en el encuentro entre el hombre y el objeto artístico (la obra de arte), que es el producto de un hacer peculiar en el que el hombre explora sus capacidades creadoras y expresivas, y con ello reafirma su condición de “constructor del mundo”. El arte es, a la vez, una manera de ver el mundo que nos rodea y de verse a sí mismo dentro de él; por ello, a través del arte el individuo hace patentes sus inquietudes, sus anhelos, sus preocupaciones, y puede también expresarse fielmente y comunicarse con el otro, con los otros, de un modo auténtico, sin mediación de finalidades específicas. En este sentido, el arte es un hacer –un medio- gracias al que el ser humano se expresa a sí mismo, se forma como individuo y brinda espacio para la formación de otros, sean éstos individuos o comunidades. La experiencia estética, por otra parte, debido a que es el encuentro con una creación humana expresiva, involucra un momento de placer y gozo gracias al que el hombre se reconoce como tal, se mira efectivamente en su dimensión humana. En efecto, debido a que es una

experiencia formadora y transformadora, tanto para aquel que lo experimenta como para el que lo crea, es también una experiencia de saber, donde se realiza y se concreta un tipo de conocimiento, una experiencia hermenéutica.

Nuestro objetivo es estudiar algunos de los textos en los que Hans George Gadamer trata el problema de la experiencia estética y del arte, para explorar en ellos ese carácter cognoscitivo que el arte posee, y que Gadamer explícitamente relaciona con la hermenéutica. Lo que nos interesa de modo específico es indagar acerca del carácter cognoscitivo peculiar que poseen la pintura y del dibujo, en tanto que expresiones de un “pensamiento visual”. En otras palabras, pretendemos mostrar esa dimensión de saber, de conocimiento, que poseen el arte y la experiencia estética.

Hemos escogido a Gadamer por ser un pensador contemporáneo, cuya preocupación fue, entre otras, la de abrir, amplificar, la noción moderna de conocimiento, entendiendo que existen otros tipos de conocimiento que no pueden reducirse al de las ciencias naturales, un ejemplo de los cuales es justamente el arte. Para explicar este lenguaje propio a la obra de arte, recurrimos a la idea de juego de Gadamer, (que se encuentra en distintos pensadores de la tradición estética), ya que a través de ella puede mostrar la existencia de ese tipo particular de conocimiento que se realiza fundamentalmente por medio de la experiencia, la intuición y la imaginación, y que corresponde a una realidad autónoma. En este sentido, el juego es un modelo para comprender la dimensión de saber de la experiencia estética, debido a que tanto en el arte como en el juego el individuo

entra en una realidad autónoma, distinta de la cotidiana, que tiene sus propias reglas, y que gracias a ello da la posibilidad de “abrir mundo”, es decir, de interpretar de modo distinto y novedoso la realidad cotidiana. En la obra de arte se da un tipo de conocimiento que se elabora a partir de una comprensión interpretativa de algunas realidades de la experiencia. Y la experiencia estética se manifiesta a través del lenguaje (visual, formas y elementos compositivos), propio a la obra de arte. Es la experiencia del ser en el mundo, del existir.

El pensamiento de Gadamer se propone mostrar que la obra de arte es un objeto intrínsecamente hermenéutico, es decir, ella permite un tipo de conocimiento que se elabora a partir de una comprensión interpretativa de una realidad de la experiencia. En su texto *Estética y hermenéutica* nos da una definición de hermenéutica:

Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. No obstante, hace ya mucho que este arte de filólogos y práctica magistral ha tomado una figura diferente, más amplia. Pues, desde entonces, la naciente conciencia histórica ha hecho consciente de la equivocidad y la posible incomprensibilidad de toda tradición; y asimismo, desde el desmoronamiento de la sociedad cristiana occidental continuando el proceso de individualización que comenzó con la reforma ha hecho del individuo un enigma, en última instancia irresoluble, para el individuo. Así, desde el romanticismo alemán, se le ha asignado a la hermenéutica el cometido de evitar la mala inteligencia. Con ello su ámbito alcanza, por principio, tan lejos como alcance la declaración de sentido. Declaración de sentido es, por de pronto, toda manifestación lingüística. En tanto que arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña a la comprensión de otro...de lo que aquí se trata es de un acontecimiento lingüístico, de la traducción de una lengua a otra, y por tanto, de la relación entre dos lenguas. Pero, en tanto que solo se puede traducir de una lengua a otra cuando se ha comprendido el sentido de lo dicho y se lo reconstruye en el médium de la otra lengua, este acontecimiento lingüístico presupone comprensión.⁴

⁴ Gadamer Hans Geog *Estética y hermenéutica*. Ed. Tecnos, 1998. p. 57,58.

El acontecer lingüístico es hermenéutico porque presupone una “donación o producción de sentido” elaborada a partir de una comprensión interpretativa, una especie de traducción en la que la significación proviene de una comprensión previa. Para Gadamer, la hermenéutica se da en el lenguaje, es un acontecimiento del lenguaje, del lenguaje comprendido en un sentido amplio, en el sentido de *logos*, aquello que nos permite comunicarnos. Es precisamente en el lenguaje donde comienza la necesidad y la posibilidad de representación que nos permite elaborar significados y comunicarnos. Nuestra experiencia del mundo se da a través del lenguaje. Gadamer señala:

La experiencia lingüística del mundo es absoluta. Va más allá de toda relatividad del poner el ser, porque abarca todo ser en sí, se muestre en las relaciones (relatividades) en que se muestre. La lingüisticidad de nuestra experiencia del mundo precede a todo cuanto puede ser reconocido e interpelado como ente. La relación fundamental de lenguaje y mundo no significa por lo tanto que el mundo se haga objeto del lenguaje. Lo que es objeto del conocimiento y de sus enunciados se encuentra por el contrario abarcado siempre por el horizonte del mundo del lenguaje. La lingüisticidad de la experiencia humana del mundo no entraña la objetivación del mundo.⁵

La obra de arte tiene una condición y una consecuencia hermenéutica, ella es producto de la comprensión del autor, de aquello que quiere decir, y luego de la comprensión que pueda realizar el espectador: el artista al elaborar la obra de arte, está elaborando una idea, un concepto o una percepción, al hacer esto él interpreta y comprende aquello que quiere expresar; el espectador, por su parte, al participar de la experiencia artística debe interpretar y comprender aquello que es expresado en

⁵ Gadamer, *Verdad y método*, Ed.- Sígueme, Salamanca 1991, cuarta edición. Traducción por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. p. 539.

la obra de arte. De ésta manera, se da una comunicación entre la experiencia del autor y la experiencia del espectador. Tanto el que la crea como el que la recibe actúan como intérpretes, y la obra en sí misma es la consolidación y la expresión de un juego de interpretaciones. En efecto, para Gadamer la experiencia estética es justamente ese encuentro, ese acontecer, en el que al producirse algo entre el espectador y la obra de arte, se produce algo también entre el creador y el espectador: el artista interpreta y comprende aquello que quiere decir o expresar, y el espectador interpreta y comprende desde sí, desde su propia situación, aquello que el artista se propone expresar. Podemos decir, entonces, que en la experiencia estética cada uno, en su realidad, actúan como sujetos del mismo acontecer: el autor es el sujeto que realiza y el espectador el sujeto a quién es dirigida la obra de arte. En ese acontecer que es la experiencia estética, el autor y el espectador son involucrados en la misma experiencia, y en ese sentido podría decirse que son sujeto y objeto del mismo acontecer.

Cuando comprendemos un texto nos vemos tan arrastrados por su plenitud de sentido como por lo bello. El texto lleno de sentido afirma su validez y nos gana para sí incluso, por así decirlo, antes de que uno se haya vuelto a sí mismo y haya podido examinar la pretensión de sentido que le sale al paso. Lo que nos sale al encuentro en la experiencia de lo bello y en la comprensión del sentido de la tradición tiene realmente algo de la verdad del juego. En cuanto que comprendemos estamos incluidos en un acontecer de acontecer, estamos implicados en ese acontecimiento, porque participamos de él.⁶

⁶ *Ibidem*. p. 585

En el acontecer de la comprensión sucede algo, en el discurso no solamente se comprende literalmente lo dicho sino que hay una comprensión de un todo unitario, que no está necesariamente dicho de modo explícito:

Pues lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte le dice algo a uno, y ello no solo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo⁷... Lo que nos dice algo-como el que dice algo a uno-es una cosa extraña, en el sentido de que alcanza más allá de nosotros...La comprensión del discurso no es la comprensión literal de lo dicho,...sino que realiza el sentido unitario de lo dicho, y este se haya siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara.⁸

De la misma forma sucede en la obra de arte, en ella se da lo que Gadamer denomina *sentirse alcanzado* por lo dicho, es decir que la obra de arte nos confronta con nosotros mismos, nos hace descubrir algo de nosotros mismos. La experiencia estética implica un comprender y un interpretar que nos compromete siempre como el hombre específico que somos; estamos obligados a comprenderla en nosotros mismos para interpretarla. Interpretar lo que nos ha querido decir el creador, lograr comprender el mensaje que ella lleva en sí misma y que se vincula con nuestra realidad, con nuestro tiempo, con lo que somos.

...todo el que hace la experiencia de la obra de arte involucra ésta por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su auto comprensión en cuanto que ella significa algo para él.⁹

⁷ Gadamer *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos, 1998. p. 59

⁸ *Ibidem*.p.60

⁹ Gadamer *Verdad y método*. Prólogo a la 2ª.edición.p.12

Gadamer explica, en sus ensayos sobre estética y hermenéutica, por qué puede hablarse de la experiencia estética, sea de producción como de recepción, como una experiencia hermenéutica: de comprensión, de interpretación, de diálogo, de comunicación y conocimiento. Para realizar esta explicación Gadamer entiende que la obra de arte y el arte se realizan en el lenguaje, específicamente en el modo de la poesía, en la *palabra poética* y en la estructura metafórica, es decir, como expresión de su propia potencia de significación y donación de sentido. Gadamer toma como ejemplo la poesía pues es allí donde se ve más claramente cómo el lenguaje se expresa a sí mismo: *la palabra poética* va a enunciar algo que no es solamente aquello que dice el poeta, sino que esa *palabra poética* es en sí misma una suerte de enunciado “autónomo”, ella se manifiesta en un estar ahí, en un decirse ella misma, ella es la existencia misma de aquello a lo que se refiere, como nos señala nuestro autor en su ensayo *De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad*.¹⁰ Ese existir de la palabra misma en la poesía es una sorpresa para el mismo poeta.

Gadamer señala también que el lector es un intérprete, el cual establece un diálogo con el poema o con el cuadro, un diálogo con el objeto estético que es también un diálogo con el mundo. El lector posee una comprensión del poema que es también, en cierto sentido, un hacer poético, comprende aquello que se dice en el poema y aquello que se oculta en él desde su propio mundo y realidad, de la misma

¹⁰ Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos. 2006 .p. 111.

manera pasa con el cuadro: la comprensión que se da en la experiencia estética es una en la que la comprensión de lo mostrado y de lo ocultado en el objeto estético, es también una comprensión de sí mismo, una comprensión del otro o de lo otro.

La obra de arte para Gadamer es un espacio de reconocimiento de un mundo familiar, es el reconocimiento del mundo circundante del “ser ahí” de Heidegger; ese “ser-ahí” que somos en cada caso nosotros mismos, ese que tiene *la necesidad fáctica de ser*, la necesidad de preguntar, la posibilidad de comprender.

La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de hermenéutica. Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia en el mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de

La estructura fundamental del ser en el mundo es su carácter de apertura: el ser para estar en el mundo, tiene que estar abierto a sus posibilidades como *ser-en-el-mundo*. El *ser en el mundo* en tanto que posibilidad del *ser-ahí*, existente en el mundo y con el mundo. Esta posibilidad del *ser-ahí* en el mundo se concretiza en su proyección del comprender. La posibilidad del *ser-ahí* en el mundo no puede darse sin la proyección del comprender de las posibilidades de su ahí, en cuanto poder ser. El *ser-ahí* se proyecta en el mundo en relación a la significatividad de su “*ahí*”. El se proyecta en tanto que comprender, y comprender-se como ser-en-el-mundo, esto implica un comprender el mundo y comprenderse a sí mismo en el mundo.¹¹ La

¹¹Heidegger Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.1993.p.166.

interpretación y la comprensión, como señala Heidegger, son fenómenos hermenéuticos, la interpretación es el desarrollo de la comprensión.

En la experiencia estética, el *ser-ahí* tanto del creador como del receptor, se encuentra en su *ahí* gracias a la comprensión e interpretación; por ello la experiencia estética es una experiencia hermenéutica. Una forma de manifestación del *ser ahí* es el reconocimiento de su ser en tanto que *ser ahí* en el mundo.

El comprender que es siempre también un interpretar forma parte fundamental de ese acontecimiento que es la experiencia estética, porque en el momento en que se da esta experiencia estamos absolutamente implicados en ella y somos capaces de reconocernos. Este tipo de comprender es la naturaleza misma de la experiencia estética. Reconocer significa interpretar algo desde nosotros mismos, en ese sentido, implica que lo que reconocemos es siempre, de alguna manera, una producción de lo ya conocido. El reconocimiento que hacen posible tanto la pintura como el dibujo de nuestros mecanismos perceptivos, afirma y expande nuestro conocimiento de lo propiamente humano: de su condición expresiva, de su voluntad comunicativa, de la condición existencial que hace posible que el mundo sea una constitución de sentido, un tejido de significados. En este sentido, la pintura y el dibujo poseen un lenguaje visual simbólico, es decir, un lenguaje en el que podemos re-conocer aquello que desde siempre ya, pre-conscientemente, sabemos.

La experiencia implica una vivencia, y toda vivencia es única. La vivencia da forma a la experiencia y por ello es formativa, ella determina nuestra existencia, nos

determina y nos forma como individuos: a partir de una cierta vivencia, actuaremos de acuerdo a la experiencia vivida en ella. Esto significa que en algún sentido, en tanto que experiencia, en la vivencia hay un proceder inductivo: adquirimos conocimiento y formación a partir de las vivencias que hemos tenido. Podemos afirmar que la experiencia estética da lugar a la reflexión, a la interiorización, las artes visuales, específicamente, dan lugar a estos procesos cognitivos desde los procedimientos propios del pensamiento visual, desde las condiciones compositivas y formales que estructuran las imágenes intuitivas. Es en este sentido que Gadamer brinda un espacio de posibilidad reflexiva, en la medida en que permite comprender el conocimiento fuera de las determinaciones de las ciencias naturales. En el proceso creativo, la interiorización, la reflexión y la concientización de la vivencia van a determinar el desarrollo tanto del proceso creativo, y con él a su autor, como de la experiencia del receptor.

Para reconocer la dimensión cognoscitiva de los objetos de arte debemos realizar como método la apropiación y la interpretación de dichos objetos mediante la lectura, es decir: “leer” un cuadro o un texto. Leer un cuadro significa analizar su composición, las tensiones y los ritmos que existen entre los elementos: línea, forma, color, valor textura, espacio. Para leer especialmente el arte moderno, que no es narrativo ni anecdótico, y que no se puede leer en términos de anécdota, tenemos que tomar en cuenta estos elementos, los cuales forman la estructura de estas

manifestaciones y crean un lenguaje específico. Es en este sentido, que aplicaremos la propuesta gadameriana a nuestro objeto de estudio: el dibujo y la pintura.

El arte moderno nos prueba que la visualidad es un lenguaje, las imágenes, las obras, son “leídas”, interpretadas de diversas maneras dependiendo de las condiciones de recepción en que acontece la experiencia estética. Igualmente cada imagen trae consigo un “saber” que expone y que debe ser interpretado. En virtud de estas especificidades acudimos a Gadamer sobre la base de la comprensión de que en la interpretación de las artes visuales acontece un ejercicio hermenéutico.

Gadamer desarrolla los conceptos de formación, sentido común y capacidad de juicio, en la tradición histórica. El concepto de vivencia se encuentra en los conceptos de formación, sentido común y capacidad de juicio. Y él se remite a Husserl para determinar el sentido de vivencia. El concepto de vivencia *abarca todos los actos de conciencia cuya constitución esencial es la intencionalidad*.¹² La intencionalidad del acto de conciencia en la experiencia vivencial, es lo que nos permite decir que la experiencia dada por esa vivencia es formativa. Así la intencionalidad de la vivencia es la que le da su carácter epistemológico. La estructura de la vivencia y el modo de ser de lo estético son similares. En el término de vivencia se encuentran implícitos los términos de experiencia y comprensión: la vivencia estética representa una forma especial de la comprensión. El arte debe definirse como aquello que nos invita a contemplarlo. En el arte, la intuición es la

¹² Gadamer, *Verdad y método*. p.103.

*intuición del mundo*¹³ como una perspectiva, esto quiere decir que, en el arte, la “intuición interior” proporciona una intuición del mundo. Esta intuición interior significa también hablar de los sentidos, debemos especialmente hablar de la visión, de la visualidad, y por ello recurrimos al texto de Rudolf Arheim, pues a través de él hemos constatado como la percepción visual no es algo mecánico, sino un proceso de una gran complejidad, consciente y preconsciente (porque la experiencia sensorial no es, necesariamente consciente), cuyas pautas están dadas por un saber que es el saber propio de la sensibilidad, el saber propio de lo perceptivo. La percepción visual, (pensamiento visual), en tanto que proceso, involucra una elaboración conceptual tanto a nivel del sentido de la vista como a nivel luego de la mente, de las capacidades intelectivas: cuando percibimos seleccionamos, captamos de lo esencial de aquello que vemos, simplificamos, abstraemos, analizamos y sintetizamos. En tanto que modos de la visualidad, el proceso de creación y de recepción tanto de la pintura como del dibujo está determinado por esa elaboración conceptual propia de la percepción, es decir, implica un ejercicio de selección, de captación de lo esencial, de simplificación, de análisis y de síntesis. El artista trabaja con lo que Arheim llama *la percepción activa*, él mira en su entorno, pero ese mirar en su entorno, no es solo un mirar hacia el exterior sino también es un mirar hacia su interior, no como algo subjetivo, o personal, sino en su condición humana, como su *ser en el mundo*.

¹³ Gadamer, *Estética y hermenéutica*. p. 160.

Arheim señalaba, que la fijación ocular resuelve problemas y que ello es un aspecto de la conducta cognitiva; en la pintura el artista selecciona lo mirado y expresa en el objeto artístico el producto de esa selección, resolviendo problemas de composición, color y forma, igualmente debe hacerlo el que mira la obra, el que participa como receptor del acontecimiento artístico. Es justamente esta resolución de problemas la que hace posible que las obras de arte, en este caso, los dibujos y las pinturas, no sean únicamente representaciones, sino que impliquen una apertura de mundo, una expresión que se comunica y se interpreta, y que finalmente permite transformar la comprensión que se posee de la realidad. En este sentido, podemos decir que en la experiencia estética, por una parte, se hace manifiesto el tejido estructural que hace posible nuestra percepción sensible del mundo –el discurso que lo sostiene- y, por la otra, se intensifica el proceso complejo de la percepción. Si para Arheim, la percepción es *pensamiento visual* porque el proceso perceptivo es ya siempre también un proceso cognitivo, podríamos decir que el dibujo y la pintura son los medios gracias a los que ese pensamiento visual se manifiesta en sus modos de proceder, en su estructura, y se instala en el mundo como proceso cognitivo, como un saber. Estos mecanismos de la percepción, de la expresión y de la intuición, constituyen la estructura misma del lenguaje pictórico y dibujístico. La expresividad como lenguaje en la pintura, la cual se muestra a través del gesto, el color, el ritmo, la forma o su ausencia, la textura, etc. Todos y cada uno de estos elementos nos comunican una realidad que, siendo particularmente pictórica o gráfica, está

relacionada intrínsecamente con nuestra manera de ver y experimentar el mundo, con nuestra condición humana.

Por ello, en la pintura y el dibujo se muestra algo que no está en la realidad sino que la excede, algo que aún cuando proviene de la imaginación del artista tiene su concreción en la labor comprensivo-interpretativa del receptor: el artista intenta expresar ese *algo* en un objeto que se da como una “intuición” a través de sentidos; una intuición que se objetiviza a través de los medios propios del lenguaje visual, tales como, la composición, la forma, el color, el ritmo de la pincelada, la línea, el valor, etc. Ese algo que excede la realidad es justamente la humanidad en su expresión y comunicabilidad.

Si el texto de Arheim nos explica las características específicas de la visualidad, que permiten concluir en la existencia de un pensamiento visual, Gadamer, nos ha dado las herramientas necesarias para la argumentación teórica del pensamiento visual propio a las Artes Visuales y específicamente el dibujo y la pintura.

Comenzaremos analizando la primera parte de *Verdad y método*: las diferencias de Gadamer con la concepción moderna de la estética: expondremos su concepción del arte y la relación que propone entre arte y saber. Luego analizaremos la propuesta psicológica de Rudolf Arheim en su libro: *El pensamiento visual*, en el que este autor trata específicamente el tema del carácter cognoscitivo de la percepción visual, y donde demuestra que la percepción por su

naturaleza misma es un tipo de cognición. Al final de este capítulo realizamos una aproximación a la experiencia de recepción y creación en las artes visuales, utilizando para ello algunos textos de importantes artistas pertenecientes a la Bauhaus: Paul Klee con sus *Notas pedagógica*¹⁴; Wassily Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano*¹⁵; y Johannes Itten con su texto *El arte del color*¹⁶. Realizado esto pasaremos a estudiar el libro *Estética y hermenéutica*, del cual tomaremos los conceptos de intuición e intuitividad, con los cuales Gadamer explica la poesía, y trabajaremos al interior de las artes visuales (dibujo y pintura) los conceptos de “lo lingüístico” y “lo visual”. Para concluir expondremos la dimensión cognoscitiva de las artes visuales.

Consideramos que este trabajo nos ha abierto caminos de investigación en relación al concepto de pensamiento en las artes visuales y en el arte en general.

¹⁴Klee, Paul. 1968. *Pedagogical Sketchbook*. Faber& Faber Limited. London. 1972. Primera publicación

Pädagogisches Skizzenbuch. Editado por Walter Gropius y L. Moholy Nagy. Bauhaus Books. 1925

¹⁵ Kandinsky, Wassily. 1970. *Point-Ligne-Plan*. Contribution a l'analyse des éléments Picturaux. Éditions Denöel. Paris.

¹⁶ Itten, Johannes. 1961. *Art de la couleur*. Otto Maier Verlag, Ravensburg. 1979. Dessain et Tolra. Paris

CAPÍTULO I

EN TORNO A *VERDAD Y MÉTODO*

1.- Lo estético en *Verdad y Método*

Verdad y método será la demostración de cómo el arte, la experiencia estética, es un modo de conocimiento, pero un conocimiento que no puede tener como baremo de referencia las ciencias naturales sino las ciencias del espíritu, o lo que llamaríamos más bien ciencias humanas. La vivencia, entendida como un modo de aprendizaje, sirve a Gadamer para elaborar su concepción particular sobre la experiencia estética. Una experiencia estética que se convierte en proceso hermenéutico, porque para que ella se produzca tiene que haber una comprensión interpretativa, una comprensión de la experiencia misma como vivencia, y una interpretación situada de la misma. De tal manera, esa experiencia da acceso a un tipo de conocimiento a quién la experimenta.

Gadamer en *Verdad y método*, busca mostrar que el arte, la obra de arte y la experiencia estética, son espacios productores de saber, son modos de acceder a conocimientos distintos que el brindado por las ciencias naturales. Para desarrollar su tesis sobre ese otro tipo de conocimiento, comienza por hacer una reconstrucción histórica de lo que se llamó, en el siglo XIX, las “ciencias del espíritu”. Empieza con Mills porque la concepción de éste de las ciencias del espíritu le permitirá tender un puente entre las ciencias del espíritu y el arte, debido a que en ambos tipo de

“conocimiento” se trata de un saber acerca de lo concreto y particular. Mills afirma que el conocimiento de las ciencias del espíritu, y entre ellos la historia, requiere de un método inductivo, en las ciencias del espíritu el método inductivo tiene validez, lo mismo que en el arte. Gadamer nos dirá que para Mills, la validez del método inductivo en las ciencias empíricas puede ser aplicada a todas las ciencias del espíritu. Y así se constatan regularidades. La aparición de decisiones libres no interrumpe el decurso regular sino que forma parte de la regularidad en la generalidad. Estas decisiones libres, que pueden aparecer en el estudio de las ciencias del espíritu, y que se deben a circunstancias particulares en cada caso de estudio, forman parte de una generalidad, porque en las ciencias del espíritu, como en la historia, cada caso específico tiene que estudiarse como caso específico, aun cuando forme parte de una generalidad. Gadamer, (a modo de introducción al desarrollo posterior) dice que con respecto al mundo socio histórico, la experiencia de éste no puede elevarse a ciencia a través del procedimiento inductivo propio de las ciencias naturales, porque lo que se pretende es comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única, en su particularidad. El método inductivo lo que nos proporciona es una regla general a partir de un caso particular.

Signifique aquí ciencia lo que signifique, y aunque en todo conocimiento histórico esté implicada la aplicación de la experiencia general al objeto de investigación en cada caso, el conocimiento histórico no obstante no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general. Lo individual no se limita a servir de confirmación a una legalidad a partir de la cual pudiera en sentido práctico hacerse predicciones. Su idea es más bien comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única.¹⁷

¹⁷Gadamer Hans Georg, *Verdad y método*. p. 32, 33

Comprender el fenómeno en su concreción histórica y única, es conocer el fenómeno como una vivencia única en su significado, como algo no repetible, que tiene unas características irrepetibles que lo determinan, no hay otro similar. Un hecho histórico aun cuando pueda ser semejante a otro, siempre será único y debe ser entendido en su absoluta particularidad como una unidad.

Partiendo de esta perspectiva, el problema hermenéutico no es un problema exclusivamente metódico: sino que es buscar la verdad y observar su legitimación en la unicidad de cada hecho, texto o fenómeno. Gadamer propone, entonces, que la experiencia filosófica, así como la experiencia del arte, o la de la historia, son formas de experiencia en las que se expresa una comprensión, es decir, una verdad no verificable por medios científicos.

Después de Mills, Helmholtz en 1862 hace la ponderación de las ciencias naturales y las del espíritu. Para él la experiencia en el conocimiento histórico es distinta a la investigación de las leyes naturales, pero al igual que Mills intenta fundamentar la validez y el por qué del conocimiento histórico a través del método inductivo. El concebía las ciencias del espíritu partiendo del ideal metódico de las ciencias naturales y hace la distinción entre dos tipos de inducción: inducción lógica e inducción artístico intuitiva, la diferencia entre estos métodos es psicológica y no lógica. A partir de la tesis de Helmholtz, Gadamer realiza una interesante crítica al concepto de memoria empleado por Helmholtz, y propone que éste no es adecuado

porque Helmholtz lo trata de una manera general, y no pone en evidencia que la memoria significa retener, olvidar, recordar, porque todo esto pertenece a la constitución histórica del hombre y forma parte de su historia, de su formación, propone entonces que la memoria es una instancia que tiene que ser formada. Gadamer enfatiza su proposición exponiendo que dentro de la memoria también se encuentra el olvido, que no es solamente omisión como lo aclaró Nietzsche sino condición misma de la vida del espíritu. Con respecto a la tesis de Helmholtz, Gadamer, termina diciendo que él no podía comprender apropiadamente el trabajo del espíritu porque su ideal metódico era el de las ciencias naturales.

El tercer autor que trata Gadamer es J.G. Droysen, quien escribe en 1843: *“No hay ningún ámbito científico tan alejado de una justificación, delimitación y articulación teóricas como la historia”*.¹⁸ La posición de Droysen busca en Kant un imperativo categórico de la historia, para Droysen el hecho histórico no es producto de sus circunstancias, podemos comprender la historia, partiendo de una consciencia lógica. En Droysen hay el deseo de que la investigación histórica llegue a ser una autoconsciencia lógica: *...de que un concepto más profundamente aprehendido de la historia llegue a ser el centro de gravedad en que la ciega oscilación de las ciencias del espíritu alcance estabilidad y la posibilidad de un nuevo progreso*.¹⁹

Con respecto a Dilthey, Gadamer nos dice que para Dilthey el conocimiento

¹⁸ Gadamer *Verdad y método* p. 34. Droysen citado por Gadamer

¹⁹ Ibid.

científico implica la obtención de una distancia respecto a la propia historia que haga posible convertirla en objeto, y que aún cuando defiende la autonomía epistemológica de las ciencias del espíritu, no existe para él un método propio a las ciencias del espíritu. Él sigue la herencia romántico idealista, que se dedicó a la fundamentación de las ciencias del espíritu, pero su justificación de la autonomía metódica de las ciencias del espíritu permanece influenciada por el modelo de las ciencias naturales. Sin embargo, destaca que en él, hay una primera referencia a la palabra formación, cuando criticando a Mills nos dice:

Sólo de Alemania puede venir el procedimiento empírico auténtico en sustitución de un empirismo dogmático lleno de prejuicios. Mills es dogmático por falta de formación histórica.²⁰

Dilthey intenta formular que en el ámbito de las ciencias del espíritu los datos revisten un carácter especial, por ello afirma:

Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado.²¹

En efecto, la vivencia es algo que nos marca para toda la vida, porque ella va a determinar nuestra existencia, va a determinarnos y formarnos como individuos: a partir de una cierta vivencia, actuaremos de acuerdo a la experiencia vivida en ella. Esto significa que en algún sentido, en tanto que experiencia, en la vivencia hay un proceder inductivo: adquirimos conocimiento y formación a partir de las vivencias

²⁰Ibidem., p. 35. Gadamer cita a Dilthey.

²¹Ibidem. p. 104. Gadamer cita a Dilthey. .

que hemos tenido. Y es precisamente este el “proceder inductivo” que le es propio a las ciencias del espíritu, y es también el proceder que realizamos para encontrar significación en la experiencia estética. En las ciencias del espíritu y en el arte, la vivencia se caracteriza porque da lugar a la reflexión, a la interiorización, y esto es el elemento que justifica epistemológicamente su condición cognoscitiva. En el proceso creativo, la interiorización, la reflexión y la concientización de la vivencia van a determinar el desarrollo tanto del proceso creativo, y con él a su autor, como de la experiencia del receptor.

En cuanto a la posición de Dilthey, Gadamer nos dice:

Enlazando con la caracterización cartesiana de la *res cogitans* determina el concepto de la vivencia por la reflexividad, por la interiorización, e intenta justificar epistemológicamente el conocimiento del mundo histórico a partir de este modo particular de estar dado sus datos. Los datos primarios a los que se reconduce la interpretación de los objetos históricos no son datos de experimentación y medición sino unidades de significado.²²

...Se trata de las unidades vivenciales, que son en sí mismas unidades de sentido... (...)Este concepto de la vida está pensado teleológicamente: para Dilthey la vida es tanto como productividad. En cuanto que la vida se objetiva en formaciones de sentido, toda comprensión de sentido es una retraducción de las objetivaciones de la vida a la vitalidad espiritual de la que han surgido. De este modo el concepto de vivencia constituye la base epistemológica para todo conocimiento de cosas objetivas.²³

El concepto de vivencia es fundamental para el planteamiento de Gadamer, ya que constituye un fundamento epistemológico: la vivencia es el modo de aprehender los fenómenos, en eso que Gadamer llama el acontecer o encuentro que se da en la experiencia estética. Vivencia es todo aquello que ha dejado una huella en

²²Ibidem., p.101,102

²³ Ibid., 102

nuestra experiencia de vida. Tener una vivencia del fenómeno, experimentarlo, es lo que nos permite conocerlo, aprehendiéndolo; la aprehensión del fenómeno es la que nos conducirá a comprenderlo, porque al vivir el fenómeno, al experimentarlo, lo comprendemos y lo conocemos. A partir de la vivencia se da la experiencia y esta experiencia es siempre formadora, ella es formadora en sí misma, ella forma al que la experimenta. En este sentido, la experiencia estética es formadora tanto para el creador como para el receptor. Aquello que experimentamos, que vivimos y hacemos, nos da una experiencia vivencial, y esa experiencia nos permitirá comprender el fenómeno vivido, comprender lo que hacemos, lo que nos sucede, esta comprensión dada por la experiencia es un tipo de conocimiento, de experiencia hermenéutica. Esto significa que nuestra experiencia de vida nos forma como individuos, como personas, como seres conscientes de lo que somos, de lo que hacemos, porque al interiorizar la vivencia, tomamos consciencia de ella.

En la experiencia estética el autor y el receptor tienen una vivencia específica cada uno y la experiencia de esa vivencia va a determinar y a formar a los dos; a medida que el artista crea, la vivencia de la experiencia creativa le determina y le forma como individuo, porque esa experiencia le permite conocer, aprehender el acto creativo, concientizar lo experimentado en ese proceso y desarrollar un conocimiento artístico, un conocimiento de sus capacidades expresivas y comunicacionales. De la misma manera, el receptor en la experiencia estética se forma con ella, porque aprehende aquello que es expresado en el objeto artístico, y

que nutre efectivamente su existencia, su comprensión e interpretación de sí mismo y del mundo.

El poeta Rafael Cadenas en una entrevista con Patricia Guzmán, responde a la pregunta ¿para qué le sirve la poesía? y nos define la poesía como un trabajo del poeta consigo mismo:

La poesía tiene que ver con el proceso psíquico. Rilke, refiriéndose a alguien, escribir siempre se toca la psique. Tal vez esto conteste tu pregunta: la poesía implica ese trabajo en sí mismo.²⁴

Rilke y Cadenas se refieren a ese acontecer del poeta al expresarse a través de la *palabra poética*, al señalar que *la poesía implica ese trabajo en sí mismo*. Ese *trabajo en sí mismo* no es otra cosa que el proceso mismo de formación. Este trabajo que hace la poesía con el poeta, sucede también en la pintura, hay un trabajo de la pintura con el pintor, aún cuando el trabajo del arte implica un proceso psíquico del creador, este aspecto psíquico es tan solo un aspecto del proceso de formación en el arte. Entonces el arte es formativo, ese es el trabajo que hace el arte en el individuo.

Con respecto al problema de la vivencia, central para la proposición de Gadamer, éste continúa su análisis atendiendo a la fenomenología de Husserl entendiéndola a la vez como “método” y como “modo de ver”. Para la fenomenología es preciso mostrar el carácter intencional de la conciencia traducido en las significaciones que se aprehenden acerca de los fenómenos dados. Para la fenomenología:

²⁴ Rafael Cadenas en entrevista con Patricia Guzmán, *Poemas Selectos*, bid & co. Editor. Québec, 2004. p. 218
La pregunta que le hace Patricia Guzmán, le había sido hecha por Guillén Pérez en el año 1966.

...actos como la abstracción, el juicio, la inferencia, etc., no son actos empíricos: son actos de naturaleza intencional (v. intención, intencionalidad) que tienen sus correlatos en puros términos de la conciencia intencional. Esta conciencia no aprehende los objetos del mundo natural como tales objetos, ni constituye lo dado en cuanto objeto de conocimiento: aprehende puras significaciones en cuanto son simplemente dadas...El método fenomenológico consiste, pues, en examinar todos los contenidos de conciencia, pero en vez de dictaminar si tales contenidos son reales o irreales, ideales, imaginarios, etc., se procede a examinarlos en cuanto son puramente dados...Lo dado (v.) es el correlato de la conciencia intencional. No hay contenidos de conciencia sino únicamente fenómenos.²⁵

La fenomenología no presupone nada sino que explora lo dado, en ella la función epistemológica que tiene la vivencia, se caracteriza por su universalidad: la vivencia es lo que permite la ideación de un fenómeno dado, es decir, es lo que hace posible que aprehendamos los “eidos”, las esencias, que constituyen significativamente el fenómeno. Este proceso de ideación es posible gracias a la intencionalidad de ésta: de la vivencia de conciencia.

Con respecto a Husserl, Gadamer nos dice:

En la quinta investigación lógica (segundo capítulo) se distingue el concepto fenomenológico de vivencia de su concepto popular. La unidad vivencial no se entiende como un subsegmento de la verdadera corriente vivencial de un yo sino como una referencia intencional. También aquí la unidad de sentido es teleológica. Sólo hay vivencias en cuanto que en ellas se vive y se mienta algo..... De esta forma en Husserl el concepto de la vivencia se convierte en el título que abarca todos los actos de la conciencia cuya constitución esencial es la intencionalidad.²⁶

Tanto en Dilthey como en Husserl, tanto en la filosofía de la vida como en la fenomenología, el concepto de vivencia se muestra así en principio como un concepto puramente epistemológico. Ambos autores asumen su significado teleológico pero no lo determinan conceptualmente.²⁷

²⁵Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, abreviado. Ed. Edhasa-sudamericana. 2001.

²⁶Gadamer, *Verdad y método*. p 102,103.

²⁷Ibid.,p.103

Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como una unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno.²⁸

En otras palabras, para Husserl, la palabra la vivencia nombra todos los actos de conciencia, constituidos intencionalmente, es decir, todo aquellos actos de conciencia en los que nos dirigimos y elaboramos, analizamos, estudiamos conscientemente el mundo, guiados siempre por un objetivo específico, por una finalidad. Esa intencionalidad es la que le da carácter epistemológico a la vivencia, porque todo aquello que elaboramos conscientemente involucra un proceso de conocimiento, porque lo realizamos con la intención de lograr una finalidad. Podríamos entonces decir, que la intencionalidad de la vivencia de conciencia, por ser el dar lugar de los procesos de “ideación” es un elemento generador de conocimiento.

Gadamer, llega a la conclusión de que tanto en Husserl como en Dilthey, la vivencia es un concepto epistemológico, porque siendo lo propiamente inmanente y unitario de la conciencia, ella es conocimiento. La vivencia constituye la unidad de sentido que otorgamos al mundo, por ello, la experiencia vivencial forma a aquel que la experimenta, y da cuenta de un conocimiento, de un saber. La vivencia en tanto que vivencia es única, no hay un momento igual a otro, ella es una unidad en la conciencia y de la conciencia: es decir, la vivencia conciencia determina la propia comprensión de la existencia, forma la persona.

²⁸Ibid.

La vivencia en la experiencia estética es única tanto para el creador como para el receptor: la vivencia del acto creativo es una unidad en la consciencia y de la consciencia. De esta manera, la consciencia se forma y de acuerdo a su formación actúa. El pensar la vivencia como unidad significa que la experiencia vivida en esa vivencia es transformadora. El individuo se desarrolla de acuerdo a la vivencia que ha tenido y ella lo transforma. La vivencia es formadora y transformadora. La vivencia en la experiencia estética es según Gadamer un acontecer que es el fenómeno dado. En este acontecer hay una conciencia de lo dado como acontecer, y la conciencia de ese acontecer significa siempre la comprensión del mismo, es por ello, que el comprender que acontece en la vivencia involucra una significación, un saber, gracias al que aquel que vive ese acontecer se ve transformado.

Además de Dilthey y Husserl, Gadamer analiza el tema de la vivencia en otros autores tales como Natorp y Bergson. Tanto para Natorp como para Bergson la vivencia tiene una *referencia interna a la vida*²⁹ y al tiempo. En este sentido, Gadamer nos dice que para Paul Natorp:

...la concreción de la vivencia originaria, esto es, la totalidad de la conciencia, representa una unidad no escindida que solo se diferencia y se determina en el método objetivador del conocimiento. 'Pero la conciencia significa vida, esto es relaciones recíprocas ininterrumpidas'. Esto se hace particularmente claro en la relación de conciencia y tiempo: 'Lo que está dado no es la conciencia como proceso en el tiempo, sino el tiempo como forma de conciencia'.³⁰

La conciencia es vida, estamos vivos porque tenemos conciencia, esto significa que entre la vida y la conciencia existe una relación estrecha y constante. Y esta relación

²⁹ Gadamer Hans Georg, *Verdad y método*, p.104

³⁰ Ibidem., p.105. Bergson citado por Gadamer

se establece entre conciencia y tiempo, no es que la conciencia se desarrolla en el tiempo sino que el tiempo es una forma de conciencia, el tiempo es conciencia, no hay tiempo sin conciencia de éste, el tiempo existe porque tenemos conciencia de él.

Por su parte, para Bergson, la vivencia es una unidad determinada por su contenido intencional desde el modo de ser de lo vivo; ella es como una organización en la que cada elemento es representativo del todo: por su contenido intencional, la unidad determinada de la vivencia se encuentra en relación inmediata con el todo, con la totalidad de la vida.³¹ La vivencia lleva consigo el concepto de vivencia y con ello la infinitud del todo. La relación entre vida y vivencia no es la relación de algo general respecto a lo particular. La vivencia esta entresacada de la continuidad de la vida y referida al todo de esta. La relación con el todo y el concepto de tiempo como forma de conciencia, lo encontramos en la experiencia estética. De allí que Gadamer concluya que la estructura de la vivencia y el modo de ser de lo estético son similares: la vivencia estética *representa la forma esencial de la vivencia en general*:

En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan solo con este o aquel contenido u objeto particular, sino más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo.³²

Gadamer para desarrollar su tesis sobre ese otro tipo de conocimiento

distinto

³¹Ibid, 105,106.

³² Ibidem.,p.107

del conocimiento científico, parte del concepto de vivencia en tanto que unidad y de la aprehensión del fenómeno en su concreción histórica. En esta búsqueda por aprehender la vivencia y el fenómeno, realiza un recorrido desde Vico hasta Heidegger, pasando por Kant, Hegel, Dilthey y Husserl. Para él en el término vivencia, están implícitos los términos experiencia y comprensión. La experiencia es la comprensión de lo vivido en la vivencia. Esa vivencia se vuelve una unidad en la experiencia. Esta comprensión histórica de la vivencia la realiza partiendo de varios conceptos propios del humanismo, tales como: formación, sentido común y capacidad de juicio, y analiza cómo estos conceptos se han desarrollado en la historia, (porque es tratar de *comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única*³³), hasta llegar a la crítica kantiana, para demostrar como, hay otro tipo de conocimiento que no es aquel de las ciencias naturales. El recorrido de Gadamer se inicia con el concepto de formación en general, desde el que llega a delimitar el de formación estética, y el concepto de *sensus communis* o sentido común, para abordar desde allí el concepto de gusto. Desarrolla los conceptos de formación, sentido común y capacidad de juicio, siguiendo el método de las ciencias del espíritu, para demostrar como partiendo de la vivencia como aprendizaje, hay otro tipo de conocimiento que no es aquel de las ciencias naturales, y ejemplo de este tipo de conocimiento es la experiencia estética. Cada uno de estos conceptos nos conducirá

³³ Ibid.

al otro: de manera que el concepto de formación nos conduce al concepto de sentido común y éste nos conduce a su vez, a la capacidad de juicio.

Los conceptos de formación, sentido común y capacidad de juicio nos llevan a los conceptos de conocimiento y de arte. El conocimiento se da a través de una formación y en el arte la formación es el proceso mismo de elaboración del objeto artístico, en ese proceso de formación se da forma a la forma. La formación surge del proceso interior de formación y conformación, por ello está en constante desarrollo y progresión. El producto artístico es el resultado de un proceso de formación, donde el artista mismo se ve involucrado como objeto y como sujeto.

Formación en griego se dice *physis*, pues al igual que ocurre con la naturaleza la formación no es un objetivo, es más el resultado del proceso del devenir, que el proceso mismo. Gadamer comienza con el concepto de *formación*, partiendo de la palabra como signo y de su significado: el concepto de *formación* por los orígenes de la palabra misma nos lleva al objeto artístico: la palabra *formación* en latín *formatio*, es un derivado del concepto de forma. El concepto de forma está vinculado al objeto artístico, pues el objeto artístico se presenta de una cierta forma; la forma es un elemento de expresión en las artes visuales y muy especialmente en la pintura y el dibujo. En la formación uno se apropia de aquello a través de lo cual uno se forma, todo lo que ella incorpora se integra a ella. Y en la experiencia estética, el autor y el receptor se forman, apropiándose de la vivencia de esa experiencia estética.

La palabra *formación* está relacionada a la idea de enseñanza, de aprendizaje, también significa cultura. Para Herder, la formación como concepto de cultura designa el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales al hombre. Entre Kant y Hegel se termina de afianzar este concepto herderiano. Kant no habla de *formación* sino de la *cultura de la capacidad*, (o de la *disposición natural*) que es un acto de libertad del sujeto que actúa. Hegel habla de *formarse* y *formación*, al tomar la idea kantiana de las obligaciones consigo mismo. Alexander von Humboldt, hace la diferencia entre cultura y formación, para él *formación* quiere decir desarrollo de capacidades y talentos.

Pero cuando en nuestra lengua decimos “formación”, nos referimos a algo más elevado e interior, el modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter.³⁴

En la tradición mística la palabra formación: el hombre en su alma lleva la imagen de Dios conforme a la cual fue creado y debe reconstruirla en sí. Hegel, es el que más desarrolló este concepto de formación: el hombre no es por naturaleza lo que debe ser, por ello necesita de la formación. Hegel habla de la esencia formal de la formación que reposa sobre su generalidad: este ascenso a la generalidad es una tarea humana que requiere el sacrificio de la particularidad en favor de la generalidad, la esencia de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general. Gadamer señala:

³⁴ W. v. Humboldt. Citado por Gadamer. *Verdad y método*. p. 39

En la Fenomenología del espíritu, Hegel desarrolla la génesis de la autoconciencia verdaderamente libre “en y para sí” misma, y muestra que la esencia del trabajo no es consumir la cosa, sino formarla.³⁵

...la conciencia que trabaja se reencuentra a sí misma como una conciencia autónoma. El trabajo es deseo inhibido. Formando al objeto, y en la medida en que actúa ignorándose y dando lugar a una generalidad, la conciencia que trabaja se eleva por encima de la inmediatez de su estar ahí hacia la generalidad; o como dice Hegel, formando a la cosa se forma a sí misma. La idea es que en cuanto que el hombre adquiere un ‘poder’, una habilidad, gana con ello un sentido de sí mismo.³⁶

El sentimiento de sí ganado por la conciencia que trabaja, contiene todos los momentos de la acción práctica: distanciamiento respecto a la inmediatez del deseo, de la necesidad personal y del interés privado, y atribución a una generalidad.

En esta descripción de la razón práctica puede reconocerse la determinación fundamental del espíritu histórico: la reconciliación con uno mismo el reconocimiento de sí mismo en el ser del otro.³⁷

Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro.³⁸

Gadamer señala que la idea de una formación acabada es también un ideal necesario para las ciencias históricas del espíritu. La formación surge del proceso interior de la formación y conformación, por ello está en constante desarrollo y progresión.

Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la conservación, es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu.³⁹

Se hace evidente fundamentar los estudios filológicos-históricos y la forma de trabajar de las ciencias del espíritu en el concepto de *sensus communis*, pues el objeto de estos estudios está determinado por el mismo *sensus communis*. *La conclusión*

³⁵Gadamer, *Verdad y Método*, p. 41. Hegel citado por Gadamer.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibidem, p. 42

³⁸ Ibidem., p. 43

³⁹ Ibidem, p. 40

*desde lo general y la demostración por causas no pueden bastar porque aquí lo decisivo son las circunstancias.*⁴⁰ El sentido común proporciona un conocimiento positivo para el conocimiento histórico. En la tradición humanística el concepto de *sensus communis* desarrollado por Vico, tiene un sentido de formación, el *sensus communis*, o sentido común no se nutre de lo verdadero sino de lo verosímil. Para Vico el sentido común es el sentido de lo justo y del bien común que rige la voluntad de un grupo en relación a una situación concreta. La formación del sentido común es muy importante pues define un grupo, una comunidad o una nación, es un modo de establecer pertenencia y dar posibilidad al reconocimiento. Así *sensus communis* significa el sentido que funda la comunidad, lo que orienta la voluntad humana no es la generalidad abstracta de la razón, sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación. Este concepto de sentido común está fundamentado en la oposición establecida por Aristóteles entre saber técnico y saber práctico, entre *techné* y *phrónesis*, el sentido común corresponde al saber práctico, la *phrónesis* que es para Aristóteles una “*virtud dianoética*”. Esta oposición puede reducirse a la oposición entre verdad y verosimilitud.

El saber práctico la *phrónesis*, es una forma de saber distinta.⁴¹ En primer lugar está orientada hacia la situación concreta; en consecuencia tiene que acoger las ‘circunstancias’ en toda su infinita variedad. Y esto es también lo que Vico destaca explícitamente. Es claro que sólo tiene en cuenta que este saber se sustrae al concepto racional del saber. Pero en realidad esto no es un mero ideal resignado. La oposición aristotélica aún quiere decir algo más que la mera oposición entre un saber por principios generales y el saber de lo concreto. Tampoco se refiere sólo a la capacidad de subsumir lo individual bajo lo general que nosotros llamamos ‘capacidad de Juicio’. Más bien se advierte en ello un motivo positivo, ético, que entra también en la teoría

⁴⁰ Ibidem, p. 52

⁴¹ Gadamer en *Verdad y método*, p. 51 Aristóteles, Citado por Gadamer.

estoico- romana del *sensus communis*. Acoger y dominar éticamente una situación concreta, requiere subsumir lo dado bajo lo general, esto es bajo el objetivo que se persigue: que se produzca lo correcto. Presupone por lo tanto una orientación de la voluntad, y esto quiere decir un ser ético. En este sentido la *phrónesis* es en Aristóteles una “virtud dianoética”. Aristóteles ve en ella no una simple habilidad (*dynamis*), sino una manera de estar determinado el ser ético que no es posible sin el conjunto de las ‘virtudes éticas,’ como a la inversa tampoco éstas pueden ser sin aquella. Y aunque en su ejercicio esta virtud tiene como efecto el que se distinga lo conveniente de lo inconveniente, ella no es simplemente una astucia práctica ni una capacidad general de adaptarse. Su distinción entre lo conveniente y lo inconveniente implica siempre una distinción de lo que está bien y lo que está mal, y presupone con ello una actitud ética que a su vez mantiene y continúa..⁴²

Gadamer toma de Aristóteles el sentido de la *phrónesis* porque es el saber práctico, el conocimiento que se da en la praxis, la *phrónesis* en Aristóteles es una virtud dianoética porque ella se da por *una orientación de la voluntad, y esto quiere decir un ser ético*. El ser ético es aquel que determina lo que es conveniente y lo que no es conveniente, y distingue lo que está bien y lo que está mal, dentro de una comunidad de acuerdo a los intereses de ésta. Esto presupone un conocimiento, y una actitud ética que se continúa en el tiempo. El ser ético se forma de acuerdo a sus necesidades y a las necesidades de una comunidad. *El sensus communis es un momento del ser ciudadano y ético*.

Los antecedentes kantianos: Shaftesbury y Hume desarrollaron, el concepto de sentido común. Para el primero es una virtud social, el segundo desarrolló la teoría del *moral sense*. El concepto de sentido común está estrechamente relacionado con la capacidad de juicio, el sentido común o entendimiento común tiene como característica la capacidad de juzgar, es decir, de dar sentido y significado a las experiencias. Para Shaftesbury, el *sensus communis* es el sentido del bien común, así

⁴²Ibidem, p. 51, 52

pues es el amor a la comunidad. Se refiere a una virtud social, la *sympathy*, sobre la cual basa tanto la moral como una metafísica estética. Sus seguidores, entre ellos Hume, desarrollarán la teoría del *moral sense*.

Para la filosofía alemana de la época entre Kant y Goethe, el sentido común se entendía como una capacidad teórica, la de juzgar, que traía consigo una conciencia social y un gusto estético. Por ello, se consideró como una capacidad fundamental, y así la estética fue un precedente para el historicismo.

La formación, el sentido común y el gusto están estrechamente ligados: el individuo de acuerdo a su vivencia, a su experiencia, adquiere una formación, la conciencia de la vivencia es formativa y esa formación es también formación de un sentido común y de un gusto. La conciencia formativa de los individuos crea en una comunidad un sentido de pertenencia a esa comunidad, y un acuerdo de lo que es favorable o no para esa comunidad, de lo que es bueno o malo para esa comunidad, y con ello marca la formación del sentir de una comunidad, lo que es correcto para un colectivo es correcto para el individuo perteneciente a ese colectivo. Para llegar a ese acuerdo tiene que haber un juicio previo, porque al decidir lo que es favorable o no para una comunidad, se está estableciendo un juicio, por lo tanto, esa comunidad de individuos tienen una capacidad de juzgar.

Para Gadamer la formación en el saber práctico es importante, porque la conciencia vivencial de la experiencia significa un aprendizaje, un conocimiento que viene de la propia experiencia vivencial. La experiencia estética presupone un gusto,

en ese acontecer el autor y el receptor de la experiencia estética pueden coincidir o no en el mismo juicio de gusto.

En el Siglo XVIII se introduce la capacidad de juicio como un ejercicio intelectual particular. La capacidad de juicio significa aplicar correctamente lo aprendido y lo que se sabe. Para Baumgarten, nos dice Gadamer, la capacidad de juicio es la posibilidad de entender y figurar lo individual y sensible, y ella juzga la perfección o imperfección de algo particular. Tanto para Baumgarten como para Kant, el gusto es el enjuiciamiento sensible de la perfección. Gadamer señala que el concepto del gusto se encuentra dentro de la tradición filosófica moral, desde la ética griega, en Pitágoras, Platón y Aristóteles, que es la ética del buen gusto.

Con Kant el concepto de juicio da un giro estético y se aleja del sentido común planteado por Vico y Shaftesbury. El sentido del gusto en Kant no es *el fundamento del juicio moral, pero si es su realización más acabada*.⁴³ Para Kant de lo que podría llamarse una capacidad de juicio sensible, sólo queda el juicio estético del gusto (aquí si se podrá hablar de sentido comunitario). Gadamer propone que para Kant el gusto es el *sentido común*. El concepto del gusto como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio, permite reconocer que el concepto de gusto es más moral que estético. En el concepto de gusto está dada una referencia al modo de conocer. El carácter decisivo del juicio del gusto es su pretensión de validez. Lo que confiere una amplitud al concepto de gusto es que con él se designa una manera propia de conocer. En Kant el concepto de genio poseía una función trascendental

⁴³ Ibid., p.72

con la que se fundamentaba el concepto del arte, pero este concepto no es adecuado. El culto al genio en el Siglo XVIII y la sacralización del arte del Siglo XIX, parecen venir desde el punto de vista del observador. Kant resuelve la diferencia entre una obra de arte y un producto artesanal, con la función trascendental del genio. En la teoría kantiana del gusto y del genio está el hecho de que a la genialidad de la creación le corresponda una genialidad de su disfrute.

Para Kant, hay un modelo que es la naturaleza, y es a partir de ese modelo que tenemos la experiencia estética: todo aquello que juzgamos como bello tiene que tener su referencia en la “naturaleza propia de la razón” y en lo bello de la naturaleza, lo bello lo experimentamos en lo bello natural, y lo hacemos en aquello que lo represente libre pero perfectamente.

Es claro que hoy día ‘estético’, no quiere decir exactamente lo que Kant entendía bajo este término cuando llamó a la teoría de espacio y tiempo, ‘estética trascendental’, ni cuando consideró la teoría de lo bello y de lo sublime en la naturaleza y el arte con una ‘crítica de la capacidad de juicio estético’.⁴⁴

Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva.⁴⁵

Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción ‘universal’.⁴⁶

Kant hace una diferencia entre una capacidad de juicio determinante y una capacidad de juicio reflexiva, esta distinción se basa en la finalidad, una finalidad objetiva para

⁴⁴ Ibidem., p.121

⁴⁵ Kant Immanuel, *Crítica del Juicio*. Ed. Espasa Calpe, S.A. Colección Austral 2007, p.127-128

⁴⁶ Ibidem., p.136

los juicios determinantes y una finalidad subjetiva para los juicios reflexivos. La capacidad de juicio determinante es la subsunción de lo individual a lo general y en ella los conceptos del entendimiento determinan los juicios, sólo puede hablarse de ésta en el caso del ejercicio de la razón tanto teórica como práctica. La capacidad de juicio reflexiva, es aquella en la que el enjuiciamiento se hace desde la experiencia y en la que se trata de encontrar desde el fenómeno un concepto que se le adecue según el punto de vista de la finalidad. No está dado ningún concepto previo: lo individual es juzgado en el fenómeno mismo, el enjuiciamiento estético y el teleológico pertenecen a este tipo de enjuiciamiento. Esta distinción entre capacidad de juicio determinante y capacidad de juicio reflexiva, sobre la que Kant fundamenta la crítica a la capacidad de juicio, no es incondicionada, se trata de una capacidad de juicio estética, en la que la representación se da a través de la imaginación, mediante el sentimiento de placer o de dolor. Gadamer califica de dudosa esta distinción entre capacidad de juicio determinante y reflexiva.

Para Gadamer, el juicio reflexivo como juicio del gusto está implicado en la vida moral. Y la capacidad de juicio no es solo productiva como enjuiciamiento de lo bello y elevado en la naturaleza y el arte, sino que se extiende a la realidad moral.

La generalidad que se atribuye a la capacidad de juicio no es pues algo tan ‘común’ como lo ve Kant. En general la capacidad de juicio es menos una aptitud que una exigencia que se debe plantear a todos. Todo el mundo tiene tanto ‘sentido común’, es decir, capacidad de juzgar, como para que se le pueda pedir muestra de su ‘sentido comunitario’, de una autentica solidaridad ética y ciudadana, lo que quiere decir tanto

como que se le pueda atribuir la capacidad de juzgar sobre justo e injusto, y la preocupación por el 'provecho común'.⁴⁷

La lectura de Gadamer de la noción kantiana de juicio reflexionante como juicio de gusto, subraya esta dimensión en la que lo bello se ve imbricado y comprometido en la vida moral, en la concreta existencia histórica.⁴⁸

El concepto del gusto, como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio, permite reconocer que el concepto del gusto es más moral que estético. Para Kant lo que diferencia un juicio del gusto de un juicio ético es la inmediatez. Gadamer en relación a Kant, señala:

Si se atiende al papel que ha desempeñado la crítica kantiana de la capacidad de juicio en el marco de la historia de las ciencias del espíritu, habrá que decir que su fundamentación filosófica trascendental de la estética, tuvo consecuencias en ambas direcciones y representa en ellas una ruptura. Representa la ruptura con una tradición, pero también la introducción en un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. La intención trascendental que le guiaba encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la actividad de la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y de la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía.⁴⁹

Esto dió lugar a que los estudios filológicos-históricos se vieron desplazados cuando se quisieron fundamentar metodológicamente como ciencias del espíritu.

Ahora, en virtud del planteamiento trascendental de Kant, quedó cerrado el camino que hubiera permitido reconocer a la tradición, de cuyo cultivo y estudio se ocupaban estas ciencias en su pretensión específica de verdad. Y en el fondo esto hizo que se perdiese la legitimación de la peculiaridad metodológica de las ciencias del espíritu.⁵⁰

Según Gadamer, Kant con su crítica de la capacidad de juicio estética quería

⁴⁷ Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*, p.63

⁴⁸ Angel Gabilondo, .Introducción del libro de Gadamer, *Estética y hermenéutica*. Ed. Tecnos Alianza. Col. Metrópolis 2006. p.18

⁴⁹ Gadamer. *Verdad y método*. p. 73

⁵⁰ Ibid.

legitimar la generalidad subjetiva del gusto estético, en la que ya no hay conocimiento del objeto, y en el ámbito de las “bellas artes” la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa.

La justificación trascendental de la capacidad de juicio estética fundó la autonomía de la conciencia estética, de la que también debería derivar su legitimación la conciencia histórica.⁵¹

La subjetivación estética realizada por la crítica kantiana en la teoría del gusto y del genio, así que la primacía del concepto del genio sobre el gusto, no convenía a la estética. El interés de Kant era lograr una fundamentación de la estética autónoma, fundamentar el juicio estético, en el *a priori* subjetivo del sentimiento, en la armonía de nuestra capacidad de conocimiento en general, que constituye la esencia común de gusto y genio. Según Gadamer, Kant trata de salvaguardar un relativo valor cognoscitivo en la *cognitio sensitiva* como un grado previo a la *cognitio rationalis*; su fundamentación de un juicio *a priori* renuncia a que haya un conocimiento del objeto, cuando se dice de él que es bello. Este enunciado nos lleva a la relación del objeto con nuestras facultades cognoscitivas, esto quiere decir que el objeto posibilita libremente el juego de la imaginación y el entendimiento. Esto último será la justificación trascendental del juicio del gusto: de lo bello en la naturaleza y de lo bello en el arte. Pero es sobre todo en lo que se refiere a lo bello en la naturaleza, en lo que se muestra el juego de nuestras facultades cognoscitivas, en ello está implícita la indicación de la determinación suprasensible de la humanidad,

⁵¹Ibidem. p.74

en el todo de la naturaleza. Así la fundamentación kantiana del juicio del gusto estético justifica *a priori* la pretensión de validez de los juicios estéticos, la abstracción trascendental tiene también para Kant un significado productivo para la formación del gusto empírico. La idea de un gusto completo hacia el cual tiende toda la educación del gusto. Para Kant el concepto de sentido común tiene dos aspectos: por una parte la generalidad pues no está limitado a algo específico y por otra tiene un carácter comunitario porque abstrae, según Kant, las condiciones subjetivas representadas en las ideas de estímulo y conmoción.⁵²

La validez de lo bello no puede derivar ni demostrar desde un principio general... Por otra parte es igualmente claro que el buen gusto no alcanzará jamás una generalidad empírica.⁵³ Pues el gusto tiene que ser una capacidad propia y personal.⁵⁴

Según Gadamer, la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio del gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorística de generalidad. Pero al hacer esto no le da al gusto un significado cognitivo y de esta manera el sentido común se reduce a un principio subjetivo: no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos sino que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto.

Kant funda este sentimiento en la idoneidad que tiene la representación del objeto para nuestra capacidad de conocimiento. El libre juego de imaginación y entendimiento, una relación subjetiva que es en general idónea para el conocimiento, es lo que representa el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto. Esta relación de utilidad subjetiva es de hecho la misma para todos, es pues comunicable en general, y fundamenta así la pretensión de validez general planteada por el juicio de gusto.⁵⁵

⁵² Gadamer, en *Verdad y método*. p.77

⁵³ Ibidem. p.75, 76

⁵⁴ Ibid. Kant citado por Gadamer.p.76

⁵⁵ Gadamer Hans Georg, *Verdad y método*. p.76

Kant descubre este principio en la capacidad de juicio estética:

...se trata de un efecto apriorístico de lo bello entre una mera coincidencia sensorial-empírica en las cosas del gusto y una generalidad regulativa racionalista.⁵⁶

Es un *gusto reflexivo*. Y cuando Kant llama al gusto el verdadero *sentido común*⁵⁷, abandona la tradición político-moral del concepto de sentido común.

Kant restringe el concepto de conocimiento a la posibilidad de la “ciencia natural pura”. Lo que se puede conocer es la ciencia natural pura, la filosofía no es una ciencia porque es un conocimiento trascendental, la estética no es una ciencia porque es un sentimiento subjetivo. Para el “concepto nominalista de la realidad”, la realidad es lo que nombramos, sólo tiene realidad el nombre de las cosas, no el concepto, sólo lo que se determina con la voz, lo que designamos con la medida de la voz. Porque aquello que nombramos es lo real, la realidad está allí porque la nombramos como realidad. Concebir el ser estético (el ser creador) bajo el nominalismo es concebirlo de manera incorrecta, porque le resta importancia a lo semántico. Según Gadamer, esta visión nominalista kantiana va a empobrecer la visión estética, porque no considera lo significativo del fenómeno, y todo fenómeno además de poder nombrarse como fenómeno, significa algo. La moral fracasa si sigue la concepción kantiana, y lo mismo pasa con la estética, pues no podemos aplicar el método de las ciencias puras en el arte.

⁵⁶ Ibid.,

⁵⁷ Ibid., 77

Gadamer en *Verdad y método* hace un cuestionamiento del método de las ciencias puras en el arte. Muchas obras artísticas se construyen basándose en las matemáticas, pero la valoración de la obra no se puede hacer partiendo de unas medidas. Según Gadamer, con la distinción kantiana entre idea normal e idea racional o ideal de belleza, es decir entre la idea de belleza que nos da la naturaleza, por ejemplo un animal bello, y la representación ideal que podemos hacer de este animal; o en el caso de la idea normal de belleza de la figura humana, cuyo ideal de belleza sería la “expresión de lo moral”, se aniquila la base de una estética de la perfección según la cual la belleza individual depende del agrado que esta produce a los sentidos. Para Kant, *en la representación de la figura humana se hacen uno el objeto representado y lo que en esta representación nos habla como forma artística.*⁵⁸ Lo que realmente impulsa a la estética kantiana es la significatividad de lo bello que es capaz de despertar interés. *La naturaleza bella llega a suscitar un interés inmediato: un interés moral.*⁵⁹

A partir de Kant, el arte se convertirá en un fenómeno autónomo.

Desde ahora el ‘arte’ podrá convertirse en un fenómeno autónomo. Su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico.⁶⁰

En términos propiamente estéticos, en relación a la obra de arte, es la vivencia (estética) lo que nos permite acceder a la experiencia de lo bello, y de lo sublime, como una experiencia de un todo infinito: de algo que nos sobrepasa, que va

⁵⁸ Gadamer, *Verdad y método*.p.82

⁵⁹ Ibidem., p.84

⁶⁰ Ibidem.,p.83

más allá de nuestras limitaciones y con ello un encuentro con una parte de nuestra humanidad.

1.a Sus diferencias con la concepción moderna del arte

Según Gadamer, en Kant, la capacidad de juicio estética referida íntegramente a un estado del sujeto, fue una abstracción metodológica para lograr una fundamentación trascendental, y esta exigencia abstractiva entra en contradicción con la verdadera experiencia del arte, porque la experiencia estética, no es algo abstracto, es una experiencia vivencial. Por ello, Gadamer se pregunta:

¿No ha de haber en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la fe de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia de la arte es una forma especial de conocimiento?

En el arte se encuentra el hombre a sí mismo, encuentra el espíritu al espíritu.⁶¹

Para Gadamer el arte es conocimiento, pero de una forma distinta del conocimiento sensorial que proporciona la ciencia, y del conocimiento racional y conceptual. Esto es difícil que se reconozca si se sigue midiendo el conocimiento según el concepto de conocimiento propio de las ciencias naturales, y según el concepto de realidad que sustentan esas ciencias. Habrá que tomar el concepto de la experiencia de una manera más amplia de cómo la presenta Kant, es decir, que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida como una vivencia única, en la que la intuición, la

⁶¹Ibidem , p. 92

imaginación y la razón dan sentido a ese acontecimiento interpretándolo y comprendiéndolo. Así esta experiencia da acceso al conocimiento a quién la experimenta.

Para hacer esto, Gadamer señala que hay que recurrir a las lecciones de estética de Hegel, donde este reconoce el contenido de verdad que posee la experiencia del arte y desarrolla su mediación con la conciencia histórica. Esto da lugar a que la estética se convierta en una historia de las concepciones del mundo y con ello se justifica en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad. Gadamer realiza una diferenciación entre conciencia estética, distinción estética, y experiencia estética. La conciencia estética se da en ese acontecer que es la experiencia estética, la vivencia estética. La conciencia estética y la distinción estética no pueden dar una respuesta a lo que es la verdad del arte: la abstracción de la conciencia estética permite distinguir entre aquello que es arte y lo extra-artístico, y descubre que puede tener existencia por sí misma en lo que constituye la obra de arte pura. Este trabajo que hace la conciencia estética, este rendimiento es lo que Gadamer llama distinción estética, y que designaría la abstracción que sólo elige por referencia a la calidad estética como tal. Esta se da en la autoconciencia de la “vivencia estética”. La vivencia estética se orienta hacia la obra auténtica haciendo abstracción de los momentos no estéticos que le son inherentes, como: objetivo, función, significado de contenido. La conciencia estética y la conciencia histórica se interrelacionan: el concepto de calidad estética, juzgado por el juicio estético según Gadamer, nos lleva a la idea de un gusto unitario y universalmente vinculante. El

juicio estético sublima (por encima de todas las preferencias de las épocas y de los individuos). La disociación de juicio y gusto exige una doble fundamentación, es decir, el juicio es el resultado de la capacidad de juzgar, y el gusto como lo establecido gracias a un juicio adquirido. Esto implica que aún habiendo una doble fundamentación para juicio y gusto, ambos se relacionan intrínsecamente porque uno no puede existir sin el otro, el gusto no puede existir sin un juicio previo, porque el determina el gusto; y un gusto adquirido va a determinar un tipo de juicio. La distinción juicio y gusto no puede ser absoluta, en ambos debe haber una vinculación.

Gadamer parte de las diferencias entre Kant y Schiller para abordar lo estético e intenta establecer una diferenciación entre el sistema estético kantiano y el sistema estético de Schiller. Señala las diferencias entre Kant y Schiller, respecto de los conceptos de formación estética, consciencia estética y distinción estética. Para Kant, el arte es una imitación de la naturaleza, por lo tanto el arte es apariencia, hay una oposición entre apariencia y realidad, el arte jamás supera a la naturaleza. La formación estética se da a partir de la naturaleza y la consciencia estética, es aquella determinada por el sentido del gusto que tiene un grupo social, correspondiente a un *sensus communis*, esto dará como resultado una distinción estética, que, es partiendo de un baremo social. En cambio, en Schiller, el arte no es una imitación de la naturaleza, sino que la supera, el arte va mas allá de lo que la naturaleza nos presenta. La formación se da a través del arte al principio y luego la formación es concebida como formación para el arte. La consciencia estética para Schiller, parte del arte

mismo y no tiene un baremo que la regule, y la distinción estética es totalmente subjetiva y depende de cada individuo.

La consciencia estética se da con “el punto de vista del arte” que Schiller fundó, así como el arte de la bella apariencia se opone a la realidad. *La consciencia estética* implica una enajenación de la realidad. Hegel reconoce y caracteriza la formación (Bildung),⁶² como una figura del espíritu enajenado: la formación implica la autoconciencia, y ello quiere decir que es a través de la formación que el espíritu enajenado logra identificarse con una generalidad y elevarse como espíritu absoluto.

Consciencia estética es sinónimo de consciencia culta, sus características son:

...elevación hacia la generalidad, distanciamiento respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazos inmediatos, el dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias.⁶³

En este contexto, el ideal de gusto que caracteriza a una sociedad, corresponde a un baremo; éste es opuesto a todo aquello que constituye la figura de la formación estética, de la cual habla Schiller, pues esta no admite baremo alguno. El gusto que domina en una sociedad es lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad, esto forma parte de un conjunto de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto.⁶⁴ Al contrario, para Schiller, la consciencia estética es romper con los esquemas, como consciencia estética ha reflexionado hasta saltar los límites de todo

⁶² Ibid. Nota del traductor: En Hegel, Bildung abarca todo lo que es formación del individuo, en contenidos supraindividuales, incluso capacitación profesional intelectual y científica.

⁶³ Ibidem., p.,124

⁶⁴ Ibidem., 125

gusto determinante y determinado. Para ella la obra de arte no pertenece a su mundo sino que es la consciencia estética lo que sustituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte. La obra de arte no puede tener ningún sentido de pertenencia respecto a su mundo; ella deviene *obra de arte pura*.⁶⁵ La abstracción que realiza la consciencia estética, permite que lo que constituye la obra de arte pura, tenga existencia por sí mismo; este trabajo que realiza la consciencia estética, es lo que llama Gadamer, distinción estética: existencia-consciencia estética pura. La consciencia estética abstrae la obra de arte de su contexto original y de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado o tenido su significado; descubre y permite existir por sí mismo a aquello que constituye la obra de arte pura.⁶⁶ La abstracción que realiza la consciencia estética, sólo elige como referencia la calidad estética y tiene lugar en la autoconsciencia de la vivencia estética. Lo que define la consciencia estética es su capacidad de realizar la distinción entre la intención estética y todo lo extra-estético.

La obra auténtica es aquélla hacia la que se orienta la vivencia estética. Lo que esta abstrae son los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido.⁶⁷

Estos momentos pueden ser significativos porque sitúan la obra en su mundo y determinan su significado. La consciencia estética tiene el carácter de simultaneidad y se determina a sí misma al mismo tiempo como histórica. En la consciencia de la

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

formación están unidos el momento estético e histórico.

Sin embargo, la consciencia de la formación estética es distinta de esto. No se entiende a sí misma, como este género de integración de los tiempos, sino que la simultaneidad que le es propia tiene su base en la relatividad histórica del gusto de la que ella guarda consciencia... En el lugar de la unidad de un solo gusto aparece así un sentimiento dinámico de calidad.⁶⁸...

De este modo, en virtud de la ‘distinción estética’ por la que la obra se hace perteneciente a la consciencia estética, aquella pierde su lugar y el mundo al que pertenece⁶⁹.

Si tomamos el concepto de imaginación en relación con Kant y Schiller, diríamos que la imaginación kantiana trabaja, aun cuando lo haga sin finalidad específica (juego libre con respecto a la determinación) y la imaginación schilleriana juega en sentido propio. En Schiller, la relación entre sujeto y objeto no está normada por nada. La libertad del objeto no está determinada por un interés del sujeto, ni por lo bello o lo feo, lo bueno o lo malo, sino por el interior de la creación misma. En el caso kantiano, el sujeto juega al interior del esquema, del modelo y disposiciones formales propias de su razón. En la posibilidad de decir esto es bello se despierta una armonía entre el esquema y la representación, gracias a este despertar de la armonía la moral se concreta como actitud individual. Entre Kant y Schiller se da una oposición entre apariencia y realidad: Schiller plantea un tipo de libertad que no se encuentra en Kant, él habla del arte como sinónimo o concreción de la libertad, remitiéndose para ello a la teoría de los instintos de Fichte: el instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia. El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto: el del juego. Schiller en sus *Cartas para la educación estética* pasa de una primera idea de una educación a través del

⁶⁸ Ibidem, p.127

⁶⁹ Ibidem., p. 128

arte a una educación para el arte. No hay verdadera libertad moral sin un estado estético.

Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, los límites de la realidad son trasgredidos. El arte es el reino ideal que hay que defender contra toda limitación, incluso contra la tutela moralista del estado y de la sociedad.⁷⁰

La reconciliación de ideal y vida en el arte es... una conciliación particular. Lo bello y el arte solo confieren a la realidad un brillo efímero deformante.⁷¹

Si para Kant se actúa bienamente, para Schiller, lo bello está antes de lo bueno, no se ciñe al patrón de la moralidad kantiana: '*actuar bellamente*' significa no necesitar de la moral, el arte va a condicionar lo social. Hay una contraposición entre el idealismo kantiano y el idealismo de Schiller. Schiller transforma la subjetivación radical de Kant, en una subjetivación absoluta. Para Schiller el enunciado es entre belleza y moral. Si para Kant la libertad está enmarcada en el imperativo categórico, para Schiller, la libertad no está encasillada. La apariencia de lo bello es ir construyendo esa apariencia. Las bellas artes como un perfeccionamiento de la realidad...⁷²

Gadamer señala que con Schiller,

...la idea trascendental del gusto se convierte en una exigencia moral y se formula como imperativo: 'compórtate estéticamente'. En sus escritos estéticos Schiller transforma la subjetivación radical, con la que Kant había justificado transcendentamente el juicio del gusto y su pretensión de validez general, convirtiéndola de presupuesto metódico en presupuesto de contenido.⁷³

Si en Kant el *a priori* del gusto y del genio, está basado en el libre juego de la capacidad del entendimiento; en Schiller, la libertad inherente al arte, está más

⁷⁰ Ibidem., p.122

⁷¹ Ibidem., p.123

⁷² Ibidem., p.122

⁷³ Ibidem., p.121

cercana a Fichte, y su teoría de los instintos: el instinto lúdico realizaría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia, habría así una síntesis de estos dos instintos, el instinto lúdico permite al artista crear utilizando la forma y la materia y con ello lograr la síntesis que es la obra de arte. El arte así se opone a la realidad como el arte de la apariencia bella y se entiende desde esta oposición apariencia y realidad. La tradición el arte abarca toda transformación consciente de la naturaleza. Desde este punto de vista las bellas artes son un perfeccionamiento de la realidad y no una ocultación, un enmascaramiento, o incluso una deformación de la misma. El concepto de arte como oposición entre realidad y apariencia, es sustituido con Schiller, por el concepto del arte fundado en una pretensión de dominio propia y autónoma. El arte es el reino ideal que hay que defender incluso contra la tutela moralista del estado y de la sociedad. En Schiller se da un desplazamiento interno de la base ontológica de la estética, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* se puede apreciar esa transformación: de la idea primera de una educación a través del arte, acaba pasando a una educación para el arte, que culmina siendo el lugar de la verdadera libertad moral y política, con respecto de la que el arte debe representar una preparación. Aparece, entonces, la idea de una formación que es producto de un “estado estético”, y de una sociedad cultural que es diseñada por el arte.

Para Schiller lo sublime está más cerca entre gusto y moralidad. Nuestro gusto está determinado por un a priori, nuestra libertad está condicionada. Nos

parece que algo es bello, lo que determina que algo es bello es el gusto como un principio más allá de la experiencia. La libertad en el sentido radical se debe traducir como una relatividad del gusto. El gusto no puede asumirse como algo universal. La belleza tiene algo de subjetivo de carácter arbitrario, deliberativo, selectivo. Aquí él enlaza este criterio con el criterio fichteano, porque el criterio de Fichte da preponderancia al sujeto: el sujeto decide lo que es bello o lo que él llama bello. El artista tiene la potestad de designar lo que él va a llamar bello, independientemente de patrones o de decisiones. El sujeto es el que decide, la idea es la que decide, el sujeto-idea, no hay idea sin sujeto, y viceversa. La idea funda, el sujeto funda. La diferencia con Kant, es que aquí no hay nada trascendental. En el sentido fichteano hay una identidad primaria entre sujeto-idea-forma, voy a materializar esa forma. La identidad que se produce en el caso de Fichte se caracteriza de la siguiente manera lo que yo realizo como una obra de arte es algo que está estrictamente dentro de mí: un proceso de identidad del sujeto sobre sí mismo. El sujeto tiene una intuición. Para Fichte, el mundo exterior está allí, pero yo no dependo de ese exterior, lo que yo creo e invento es desde mi mismo, desde la genialidad; en este punto de vista, Fichte se une a Kant. En el caso de Fichte hay una estética trascendental distinta a la kantiana, porque hay una radicalización del proceso de creación, como un proceso de libertad absoluta. Tanto para Fichte como para Kant, lo sensorial es un accidente. Lo esencial es el yo como creador, el yo como sujeto.

Para Gadamer, la observación de estos dos modos de entender la estética, el de Kant y el de Schiller, puede llevarnos a establecer la verdad de la estética, la

verdad del arte. Las posiciones de Kant y Schiller son posiciones opuestas que llegan a contradecirse; es por ello que Gadamer nos dice que observando las dos podemos llegar a la verdad de la estética y a la verdad del arte, porque al analizar estas dos posiciones, podemos llegar a una conclusión intermedia entre una y otra, y por lo tanto acertada.

La estética del Siglo XIX no podrá escapar del planteamiento kantiano: la belleza natural es un orden, un canon, según el cual el ser estético, el ser creador se puede concebir sólo de manera insuficiente. El arte se opone a la realidad de la naturaleza: cuando dibujo un árbol, no hay mimesis entre el árbol y la apariencia de ese árbol. La apariencia es la enajenación que significa extrañamiento, entre lo figurado, lo inventado y lo que opera real. No se puede juzgar lo artístico por medio de esa lógica de la naturaleza. La apariencia se toma como representación. El problema está entre lo real y lo representado, lo real y su representación. La libertad de ambos no se da en la realidad sino en un estado estético.

La subjetivación de la estética por la crítica kantiana desacreditó cualquier conocimiento teórico que no fuera el de las ciencias naturales y obligó a las ciencias del espíritu a una autorreflexión, tomando como referencia el método de las ciencias naturales. Gadamer se pregunta:

¿Pero merece la pena reservar el concepto de la verdad para el conocimiento conceptual? ¿No es obligado reconocer igualmente que también la obra de arte posee verdad?⁷⁴

⁷⁴ Ibidem., p.122.

En Hegel conseguimos que, por primera vez, el arte es considerado como producto de belleza y como verdad. Para Hegel, la reconciliación estética del dualismo kantiano entre el ser y el deber ser, se abre a un dualismo más profundo e insoluble: la conciliación estética tiene que buscar su propia autoconsciencia, frente a la realidad enajenada.

El centro de gravedad de la estética de Hegel reside en la comprensión conceptual del arte como una figura de la verdad, o mejor dicho como una serie de figuras, esto es, como la diferenciación e integración de los ‘modos de visión del mundo’ en una historia filosófica del arte.⁷⁵

Gadamer explica esto apoyándose en el concepto de la concepción del mundo, que aparece por primera vez en Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, para caracterizar la expansión de la experiencia moral en una ordenación moral del mundo.

Para Gadamer el concepto de multiplicidad, planteado por Hegel en la filosofía del espíritu, tiene una gran relevancia para explicar la experiencia estética y la historicidad de la comprensión, como fenómeno hermenéutico. El concepto de la concepción del mundo, postulado por Kant y Fichte, que aparece en Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, para caracterizar la expansión de la experiencia moral a una ordenación moral del mundo podemos comprenderlo por el concepto de

⁷⁵ Ibid

multiplicidad y por el cambio de las concepciones del mundo. El concepto de multiplicidad significa que en la historia del mundo nos encontramos con diferentes concepciones del mundo, que tienen su origen en múltiples experiencias, en múltiples vivencias.

Este concepto de multiplicidad lo observamos en la historia del arte, su multiplicidad histórica va acompañada por una *unidad del objetivo de un progreso hacia el arte verdadero*⁷⁶. En toda la historia del arte, podemos observar diferentes tendencias correspondientes a múltiples movimientos y vanguardias, cada uno de estos movimientos expresa una verdad; ejemplo de ello, en el Siglo XX, cada vanguardia consideraba que lo que en ella se hacía correspondía a la verdad en el arte: el cubismo consideraba que la fragmentación del modelo era la manera de llegar a mostrar esa verdad; para el constructivismo ruso la verdad era la estructura; y para el expresionismo esa verdad era la expresión. En el arte se reconstruye la historia de las concepciones del mundo de igual manera que en la historia del mundo, y con ello se supera el espíritu subjetivo. Esto significa reconocerse en las múltiples experiencias así como lo hacen las ciencias del espíritu.

Según Gadamer, Hegel reconoce la verdad del arte, pero cuando la verdad del concepto de la concepción del mundo se vuelve todopoderosa y supera en sí, a

⁷⁶ Ibidem.p.140

cualquier experiencia, la filosofía de Hegel niega el camino que había reconocido en la experiencia del arte.⁷⁷

...Hegel solo puede reconocer la verdad del arte superándola en el saber conceptual de la filosofía y construyendo la historia de las concepciones del mundo, igual que la historia del mundo y de la filosofía, a partir de la autoconciencia completa del presente...con ello se supera ampliamente el ámbito del espíritu subjetivo.⁷⁸

El problema del arte puede plantearse desde la perspectiva de la autocomprensión de las ciencias del espíritu y no desde la conciencia estética. Se trata de ver la experiencia del arte como experiencia, como vivencia y ello tiene una consecuencia hermenéutica *ya que todo encuentro con el lenguaje del arte es un encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer.*⁷⁹ El pensamiento conceptual funciona de la misma manera que el lenguaje; como el pensamiento conceptual tiene contornos imprecisos, entonces es necesario *seguir la vida conceptual del lenguaje, lo cual significa: situarse en el lugar donde surge el concepto del hablar mismo, en 'el lugar en que se encuentra la vida.'*⁸⁰ Esto ocurre en el proyecto de Heidegger, cuando se propone *romper las convenciones del discurso y del pensamiento para abrir horizontes nuevos.*⁸¹ Para Gadamer, Heidegger recupera el concepto griego del ser, porque:

...comprende 'Sein', ser, como hacienda, como 'enseres' con lo cual 'ser' queda libre para funcionar como verbo... Y es que en el recurso del lenguaje descansa sobre el hecho de que en el uso de la palabra va explicita una experiencia que carece de palabras

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibidem., p.141

⁸⁰ Gadamer Hans Georg, *El giro hermenéutico*. 1995 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tubingen, Ed. Cátedra, S. A., 1998, p.94

⁸¹ Ibid.

pero que entra y se encuentra en la palabra pensada...puede ser así que la experiencia sin palabras penetre por sí misma en el concepto, como ocurre en la cosmovisión griega⁸²

Heidegger en *Ser y tiempo*, en el capítulo del lenguaje, plantea el ser -ahí como comprender.

El 'ser ahí' es, existiendo, su 'ahí', quiere decir en primer término: el mundo es 'ahí', su 'ser ahí' es el 'ser en'. Y este es igualmente 'ahí', a saber, como aquello por mor de lo que es igualmente 'ahí', a saber, como aquello por mor de lo que es el 'ser ahí'. En el 'por mor de qué' es abierto el existente 'ser en el mundo' en cuanto tal, 'estado de abierto' que se llamo 'comprender'. En el comprender el 'por mor de qué' es co abierta la significatividad que se funda en él. El 'estado de abierto' del comprender abarca, en cuanto 'estado de abierto' del 'por mor de qué' y la significatividad, con igual originalidad el integro 'ser en el mundo'. La significatividad es aquello sobre el fondo de lo que es abierto el mundo en cuanto tal. El 'por mor de qué' y la significatividad son abiertos en el 'ser ahí', quiere decir el 'ser ahí' es un ente al que, en cuanto 'ser en el mundo', le va él mismo.⁸³

Si el comprender es un existenciaro fundamental y con ello concebimos el comprender como un modo fundamental del ser-ahí, comprender no es entender o conocer sino "ocuparse de", "curar", "cuidar", en este sentido, no implica necesariamente un despliegue intelectual. El comprender significa "estado de abierto" "del por mor de qué" y significatividad; el "por mor de qué" y la significatividad son los modos de ser abiertos en el *ser-ahí*. Es sobre esta idea de comprensión que se estructura la hermenéutica: el *ser-ahí* está abierto y atento a lo que le sucede como *ser-ahí*. Esto significa que el *ser-ahí* se sitúa en donde está porque está abierto a comprender su *ser-ahí*. Y está abierto a comprender porque la comprensión es la condición para que el *ser-ahí* sea *ser-ahí*, "ser-en-el-mundo". Y el *ser-ahí* en el mundo está abierto a todas las posibilidades.

⁸² Ibidem., p.95

⁸³ Heidegger Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Economica.1993.p.160-161.

Para Heidegger, el *ser-ahí* es propiamente la cura, el ser-en, un *ser-ahí* que se realiza como comprensión y encuentro, como disposición afectiva, temple, estado de ánimo. El *ser-ahí* es determinado, en cada caso, por su disposición afectiva, su estado de ánimo; los sentimientos colocan al ser en su *ser-ahí*, y esta apertura de los sentimientos es su estar *abierto*, el carácter de *abierto* Heidegger lo llama *estado de yecto* de este ente en su *ahí*.

La expresión ‘estado de yecto’ sugiere facticidad de la entrega a la responsabilidad.⁸⁴
El ente del carácter del ‘ser ahí’ es su ‘ahí’....que se encuentra en su ‘estado de yecto’.⁸⁵

El encontrarse no significa solamente que el *ser-ahí* está colocado ante sí mismo, no tiene que ver con un estado psíquico, sino con el estado de abierto como *ser en el mundo*, comprenderse como ser en el mundo, como existenciario.

Lo que se puede en el comprender en cuanto existenciario no es ningún ‘algo’, sino el ser en cuanto existir. En el comprender reside existencialmente la forma de ser del ‘ser ahí’ como poder ser.⁸⁶

...el ‘ser ahí’ es ‘ser posible’ entregado a la responsabilidad de sí mismo, es posibilidad yecta de un cabo a otro. El ‘ser ahí’ es la posibilidad del ser libre para el más peculiar poder ser’. El ‘ser posible’ ve a través de sí mismo en diversos modos y grados posibles.⁸⁷ El comprender es el ser de tal ‘poder ser’...⁸⁸

...En cuanto es tal comprender, ‘sabe’ ‘en donde’ es consigo mismo, es decir con su poder ser. Este ‘saber’...es inherente al ser del ahí, que es esencialmente comprender...

El comprender es el ser existenciario del ‘poder ser’ peculiar del ‘ser ahí’ mismo, de tal suerte que este ser abre en sí mismo el ‘en donde’ del ser consigo mismo...

...En cuanto es el ‘abrir’ que, el comprender concierne siempre a la total estructura fundamental del ‘ser en el mundo’. En cuanto ‘poder ser’, es en cada caso el ‘ser en

⁸⁴Ibidem.p. 152

⁸⁵Ibid.

⁸⁶ Ibidem.,p.161

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

‘poder ser en el mundo’. ...es el dar libertad a lo intramundano lo que deja en libertad a este ente, al ‘ser ahí’, para sus posibilidades.⁸⁹

La estructura fundamental del ser en el mundo es su carácter de apertura: el ser para estar en el mundo, tiene que estar abierto a sus posibilidades como *ser-en-el-mundo*.

El *ser-en-el-mundo* en tanto que posibilidad del *ser-ahí* como existenciario, en el mundo y con el mundo, por tener la libertad en lo intramundano. El poder ser del *ser-ahí* en el mundo se concretiza en su proyección del comprender. La posibilidad del *ser-ahí* en el mundo no puede darse sin la proyección del comprender de las posibilidades de su ahí, en cuanto poder ser.

Proyecta el ser del ‘ser ahí’ sobre su ‘por mor de qué’ tan originalmente como sobre la significatividad o mundaneidad de su respectivo mundo. El carácter de proyección del comprender constituye el ‘ser en el mundo’ respecto al ‘estado de abierto’ de su ‘ahí’ en cuanto ‘ahí’ de un ‘poder ser’. La proyección es la estructura existenciaría del ser del libre espacio del factico ‘poder ser’... El comprender es, en cuanto proyecta, la forma de ser del ‘ser ahí’ en que éste es sus posibilidades en cuanto posibilidades.⁹⁰

El *ser-ahí* se proyecta en el mundo en relación a la significatividad de su “*ahí*”. El se proyecta en tanto que comprender, comprender y comprender-se como *ser-en-el-mundo*, esto implica un comprender el mundo y comprenderse a sí mismo en el mundo.

La proyección concierne siempre al pleno estado de ‘abierto’ del ‘ser en el mundo.- el comprender mismo tiene en cuanto ‘poder ser’, posibilidades, diseñadas por el círculo de lo esencialmente susceptible de abrirse en él.⁹¹

En el comprender el mundo es siempre co comprendido el ‘ser en’, el comprender la existencia en cuanto tal es siempre un comprender el mundo.⁹²

⁸⁹ Ibid.,p.162

⁹⁰ Ibidem., p.162-163

⁹¹ Ibid.

En su carácter de proyección, el comprender constituye existencialmente aquello que llamamos el 'ver' del 'ser ahí'...El 'ver' que se refiere primariamente y en conjunto a la existencia lo llamamos el 'ver a través'.⁹³ Este término designa el bien comprendido 'conocimiento de sí mismo',...el comprender el íntegro 'estado de abierto' del 'ser en el mundo'.⁹⁴...

Para Heidegger el *ser-ahí* existente es aquel ente que se caracteriza por desplegar una comprensión del ser en general. La existencia determina lo que es el *Ser-ahí*. Para comprender el *Ser-ahí* se requiere visualizar su existencialidad, y esa existencialidad del *Ser-ahí* es la existencialidad del ser en general.

El Dasein es el estar en el mundo (estar- ahí), ser-ahí. Y tienen en comprensión una primacía sobre todo ente: 1. Una primacía óptica, porque el Dasein está determinado en su ser por su existencia. 2. Una primacía ontológica, porque su determinación por la existencia da lugar a que el sea ontológico en sí mismo.⁹⁵

Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. La comprensión no como modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí.⁹⁶

En Heidegger el arte, como conocimiento y verdad, es una de las manifestaciones fundamentales de la comprensión –la cura, el cuidado- del *ser-ahí*. Ese ser manifestación del *ser-ahí* es lo que le permite plantear que el arte es un modo fundamental de conocimiento y acceso a la Verdad. Gadamer trabaja el giro hermenéutico (la circularidad de la comprensión) desde el *estar-ahí* propuesto por Heidegger, y desde su facticidad para mostrar que el arte es un tipo de conocimiento, un tipo de experiencia hermenéutica. La hermenéutica es comprensión e interpretación y como bien señala Heidegger, la interpretación es el desarrollo de la

⁹² Ibidem.,p.164

⁹³ Ibid.,

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Heymann Ezra sobre Heidegger: Curso: Corrientes de Filosofía Contemporánea II, Postgrado de Filosofía, UCV.2005-1

⁹⁶ Gadamer Hans Georg. *Verdad y método*. Ed. Sígueme. Salamanca. 2005. p. 12

comprensión, entonces *En ella el comprender se apropia, comprendiendo, lo comprendido. En la interpretación no se vuelve el comprender otra cosa, sino él mismo.*⁹⁷ En la experiencia estética, el *ser-ahí* tanto del creador como del receptor, se encuentra en su *ahí* gracias a la comprensión e interpretación.

Si Heidegger entra en la problemática de la hermenéutica y críticas históricas con el fin de desarrollar a partir de ellas, desde el punto de vista ontológico, la preestructura de la comprensión, Gadamer busca que la hermenéutica, liberada de las inhibiciones ontológicas del concepto científico de la verdad, pueda hacer justicia a la historicidad de la comprensión.⁹⁸

2. La concepción del arte de Gadamer.

Gadamer nos dice que, en la experiencia estética se produce un acontecer, como también se produce en la vida misma. Ese acontecer se caracteriza por la presencia y expresividad del objeto estético, y por algo que rebasa esa expresividad. Así, el acontecimiento que se da entre el espectador y la pintura, entre el lector y el poema, es la oposición entre expresividad y no expresividad, entre aquello que se nos revela en ese mirar al cuadro o escuchar el poema, y ese ocultamiento que también está siempre presente. La verdad estará en esa tensión, en esa oposición, entre lo develado y lo oculto, entre lo expresado y lo enmudecido. Esa experiencia estética, ese acontecer se caracteriza por realizarse fundamentalmente en la comprensión y la

⁹⁷Heidegger Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.1993.p.166.

⁹⁸Gadamer Hans Georg. *Verdad y método*. Ed. Sígueme. Salamanca. 2005. p.331

interpretación, por lo tanto la experiencia estética, del arte, es una experiencia fundamentalmente hermenéutica.

En *Verdad y método*, Gadamer hace una crítica a la concepción idealista kantiana y a la concepción subjetivista de Hegel, para determinar la relación entre obra de arte y estética. Y llega a estas preguntas a través de su crítica:

¿Cuál es la relación entre obra de arte y conocimiento? ¿Qué tipo de conocimiento provee el arte? ¿cuál es la condición epistemológica del arte y de la estética? ¿cuál es la relación entre estética y obra de arte?

Para Gadamer hay un conocimiento alternativo, que no es aquel de las ciencias exactas, este conocimiento alternativo no es un conocimiento que se da partiendo de un proceso deductivo, sino inductivo en el cual entran otros modos de conocimiento, como la intuición, la imaginación, etc. Este conocimiento alternativo lo podríamos explicar en el campo de la experiencia estética recurriendo al concepto de juego, pues en el juego existen unas reglas que el jugador debe asumir para realizarlo. El jugador está allí por el juego mismo. Esto significa que la experiencia estética no se agota en mi subjetividad ni en una objetividad sino que radica en la comunicabilidad, en la participación, en el acontecimiento, siempre particular e irrepetible, que se establece en el encuentro, en el proceso de comprensión e interpretación que ocurre cuando estamos delante de una obra de arte. El encuentro con el objeto estético es siempre en y como una experiencia de significación y de sentido.

2.a. La relación que propone entre arte y saber.

Gadamer propone que el arte es conocimiento basándose en el concepto de juego, no sólo como la consolidación de una significación subjetiva como lo plantean Kant y Schiller, sino como un modo de ser del juego mismo en la existencia, como un modo de ser en el que se instala una realidad distinta a la cotidiana, porque el juego se da siguiendo sus propias reglas y estableciendo un ámbito de diferencia, un “mundo particular”. De la misma manera la obra de arte se produce siguiendo sus propias reglas. El juego y el arte son modos de conocimiento, en la medida en que permiten la formación, la realización de un aprendizaje, de una apertura efectiva del mundo y de nuestra comprensión de él.

Gadamer plantea la obra de arte como una experiencia, una vivencia tanto para aquel que la crea como para aquel que la experimenta. Una experiencia que, como el juego, involucra una vivencia efectiva, cuando el jugador se entrega al juego forma parte del juego mismo, del mismo modo cuando el espectador se encuentra con una obra participa de su realidad, de sus reglas, y la comprende y la interpreta participando de ella. El creador y el receptor de la obra de arte forman parte de ella: por ejemplo, en la pintura y el dibujo, el objeto estético se vuelve experiencia, pues al observarlo nos apropiamos de él. Ese objeto estético va a crear en nosotros una

experiencia única e individual, un reconocimiento de algo que está allí y con el que nos identificamos. En la experiencia estética, lo que queda no es la subjetividad de quien la experimenta, sino la obra de arte misma, el acontecimiento de comprensión e interpretación. La obra de arte y el juego tienen una “esencia propia”, independiente de la consciencia de los sujetos a través de los cuales se manifiestan, por ello es propiamente un acontecimiento.

Una de las características de la “esencia” del juego es el movimiento, una suerte de vaivén. Ese vaivén del juego, señalado por Huizinga, significa el establecimiento de un comportamiento particular, diferente, que determina el juego mismo, y lo distingue de las demás formas de conducta. El juego es una ordenación en donde *el movimiento lúdico aparece como por sí mismo*.⁹⁹ Este movimiento es sin objetivo, ni intención y sin esfuerzo. Esto significa que se reconoce *el primado del juego frente a la conciencia del jugador*.¹⁰⁰

La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él...¹⁰¹ Todo esto permite destacar un rasgo general en la manera como la esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico: todo jugar es un ser jugado”.¹⁰²

El juego mismo es un riesgo para el jugador y ese riesgo fascina. La fascinación del juego se traduce en que el juego se adueña de los jugadores, el sujeto del juego es el propio juego. El juego comienza en la obra de arte. A la conciencia estética, Gadamer contrapone la experiencia estética y dentro de esta experiencia se encuentra el juego como movimiento.

⁹⁹ Ibidem., p.147

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibidem., p.148

¹⁰² Ibidem., p. 149

Gadamer señala que el modo de ser del juego es cercano a la forma del movimiento en la naturaleza, como la belleza natural espontánea, el hombre también juega, pero es el hombre el que juega. Si la naturaleza es un juego renovado, ella puede considerarse como un modelo del arte.

El sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza es un juego siempre renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte. Friederich Schlegel por ejemplo escribe: ‘Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está siendo a sí misma.’¹⁰³

El modo de ser del juego es que el juego sea jugado. El verdadero sujeto del juego es el juego mismo. De la misma manera, el modo de ser de la obra de arte es que ella se experimente como experiencia estética, como experiencia hermenéutica, y el sujeto en relación a la obra de arte es la obra de arte misma. *El juego mismo es siempre un riesgo para el jugador.*¹⁰⁴ El jugador tiene la libertad de decidir por esto o por lo otro, según su decisión hay más o menos riesgo, y es precisamente el riesgo lo que fascina al jugador. Del mismo modo el artista tiene la libertad de decidir en el acto creativo y esa decisión implica una serie de consecuencias para el acto creativo mismo.

Gadamer señala que en las investigaciones de Huizinga, este ha analizado el momento lúdico de cada cultura y elaborado las conexiones entre el juego infantil y animal y ese otro juego que es el “jugar sagrado” del culto, lo cual lo ha llevado a reconocer que en la conciencia lúdica no se puede distinguir entre el creer o el no creer. El observa en el salvaje la falta de distinción entre ser y jugar. También, en

¹⁰³Ibidem.,p.148

¹⁰⁴Ibidem. p. 149

nuestro concepto de juego, no hay distinción entre creencia y simulación, hay una identificación con el juego mismo.

Los mismos salvajes no conocen distinción conceptual alguna entre ser y jugar, no tienen el menor concepto de identidad, de imagen o símbolo. Por eso se hace dudoso si el estado espiritual del salvaje en sus acciones sacrales no nos resultara más asequible ateniéndonos al término primario de 'jugar'. En nuestro concepto del juego se deshace también la distinción entre creencia y simulación.¹⁰⁵

El juego como representación:¹⁰⁶ el juego es autorrepresentación:

El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorrepresentación.¹⁰⁷ La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es representándolo.¹⁰⁸

Gadamer nos habla de la representación de dos maneras: la representación en tanto que representación para sí y la representación para alguien. La representación para sí mismo, sería el juego del niño, quién aún representando, juega para sí mismo. El juego implica jugar a algo, es decir, hay una tarea que cumplir y al cumplir esta tarea, se representa.¹⁰⁹ En esta concepción de la representación para alguien toma como ejemplo el acto cultural y el drama.

Para el Prof. Ruperto Arrocha, la idea del juego en sí mismo es más convincente que las ideas posteriores que desarrolla Gadamer, de símbolo y fiesta. El juego como experiencia antropológica. La humanidad del juego humano reside en ese juego de movimientos, en el cual una disciplina ordena los propios movimientos

¹⁰⁵ Ibidem., p.147

¹⁰⁶ Ibidem, p.151

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid

de juego como si tuviera fines. ¹¹⁰ El juego es auto representación del movimiento de juego, esto es un jugar con. La participación del espectador que observa, participación interior en ese movimiento que se repite. El juego es un hacer comunicativo, porque no existe distancia entre el que juega y el que observa el juego. El espectador participa en el juego, forma parte de él. Esto significa que hay un paso de la danza cultural a la celebración del culto entendida como representación, o las artes plásticas cuya función expresiva creció a partir de un contexto de la vida religiosa. De una cosa pasa a la otra y esto se evidencia porque algo es referido como algo, aunque sea la pura prescripción de la autonomía del movimiento. ¹¹¹

El arte experimental moderno es un impulso por transformar el distanciamiento del espectador en su implicación, como co-jugador. Gadamer se pregunta si esto quiere decir que la obra ya no existe, como si se tratase de renunciar a la unidad de la obra. Pero allí hay una experiencia de racionalidad que significa la obediencia a las reglas que el juego mismo plantea. Allí está en juego la identidad hermenéutica y esta permanece intangible para el juego del arte. Es erróneo creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento más profundo, incluso en lo más efímero cuando aparece o se lo valora como experiencia estética es referido en su mismidad. Es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra, como ser

¹¹⁰ Gadamer *La Actualidad de lo bello*. Ed. Paidós. 1991.p. 68

¹¹¹ *Ibid.*p. 70

que comprendo tengo que identificar, identifico algo como lo que es, y esa identidad constituye el sentido de la obra.

La pregunta sobre la obra de arte pasa por una comprensión del carácter lúdico, del carácter imaginativo y fantástico, las ficciones. La relación entre el creador y su obra pasa por un proceso mediador. No obedece a una comprensión racional sino que independientemente de estos elementos, la imaginación juega un papel determinante. La identificación en el juego mismo que nos va dando ciertas referencias. Gadamer parte de juegos infantiles y salvajes para entrar en el juego del creador; sería como una especie de títere con autonomía, cuando el creador no es consciente del juego. Nosotros formamos parte de un juego. El jugador juega para el juego, el proceso del juego es lo importante, lo universal del juego es lo que explica el proceso de creación.

El olvido del artista de su propia subjetividad. Gadamer presenta una contradicción cuando da el ejemplo del gato que juega, pues anteriormente ha dicho que los animales no juegan. Para Gadamer, el que juega es el ser humano porque tiene consciencia de que juega.¹¹²

A la discontinuidad de la experiencia estética y del ser estético se contraponen la continuidad hermenéutica que constituye nuestro ser. El objeto de la reflexión no es la conciencia estética sino la experiencia del arte y con ello la pregunta por el modo de ser de la obra de arte. La obra de arte tiene su verdadero ser

¹¹² Gadamer, *Verdad y método*, p. 147

que se convierte en una experiencia que modifica a aquel que la experimenta. Esto significa en el modo de ser del juego.

A la conciencia estética, Gadamer contrapone la experiencia estética y dentro de esta experiencia se encuentra el juego como movimiento; él es la pura realización del movimiento. El sujeto del juego es el juego mismo.¹¹³

La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo¹¹⁴. Al mismo tiempo hay una representación del juego para el espectador. Tanto la autorepresentación como la representación se dan igualmente en la obra de arte: la autorepresentación del creador de la obra de arte y la representación de esta obra para el espectador. En Platón y en Kant, el concepto de mimesis, es decir el concepto de imitación, es la referencia de toda representación y toda mimesis implica un reconocimiento. En el idealismo de Platón, lo “conocido” accede a su verdadero ser y se muestra como es, solo a través del reconocimiento. Y Kant señala el arte como representación bella de una cosa, porque aun cuando la cosa sea fea, el arte puede mostrarla bella. En la representación se da un reconocimiento que tiene carácter de experiencia hermenéutica.

Gadamer nos habla de la transformación del juego en construcción, construcción en el sentido de producto acabado de una actividad formadora y conformadora. La “transformación en una construcción” significa que lo que había

¹¹³Ibid. .

¹¹⁴Ibidem. p.151.

antes ya no está y que lo que ahora existe es lo verdadero, es la transformación hacia lo verdadero, es decir al conocimiento.

En la experiencia estética se da una “transformación en una construcción” en aquel que la crea, el artista y aquel que la experimenta como espectador. La experiencia estética es la construcción. En lo que respecta a las artes visuales, la pintura y el dibujo, ambos son transformaciones en una construcción, y como tales son conocimiento. El gozo que produce la representación es el gozo el conocimiento. Para Gadamer, el concepto de transformación propone el carácter autónomo de lo que llamamos construcción.

Según la doctrina antigua del arte, el concepto de mimesis que se encuentra en todo arte parte del juego como danza, como la representación de lo divino. El concepto de imitación como origen del arte, es válido solo si está presente en la imitación el sentido cognitivo. Aquel que imita algo, hace que aparezca este algo como él lo conoce, se trata de representar de manera que tan solo haya la representación cuando el niño se disfraza o quiere ser reconocido detrás del disfraz, no debe haber más de lo que él representa. Así el sentido cognitivo de la mimesis es el reconocimiento: lo que se experimenta en una obra de arte es lo que uno conoce y reconoce en ella, y esto que uno reconoce, es algo de sí mismo. Pero no se reconoce solo lo conocido, sino que se reconoce mas allá de lo conocido, es decir, se reconoce aquello que conocemos en su esencia. En el reconocimiento emerge la esencia de lo ya conocido esto es el motivo central del platonismo: en la doctrina de la anamnesis de

Platón, la representación mítica de la rememoración es pensada junto con su dialéctica que busca la verdad del ser en los *logoi*, en la idealidad del lenguaje. *Solo en su reconocimiento accede lo 'conocido' a su verdadero ser y se muestra como lo que es.* ¹¹⁵Ejemplo de ello lo tenemos en la representación escénica, en ella lo particular del ser del actor desaparece, solo existe lo representado.

La imitación y la representación no son solo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia. En cuanto que no son mera repetición sino verdadero 'poner de relieve', hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquel para quien pueda darse la representación. ¹¹⁶

Al mostrarse algo, al representar algo, se destacan unas cosas más que otras, y de esta manera se produce una desproporción óptica entre lo que *'es como'* algo y aquello a lo que quiere asemejarse. Gadamer señala que Platón supo de esa distancia ontológica y por ello él habla de la imitación de imitaciones en el juego y en el arte. ¹¹⁷

Representación en el arte, el reconocimiento tiene el carácter de conocimiento. La imitación como representación posee una función cognitiva importante. Por ello, el concepto de imitación bastó a la teoría del arte mientras no se discutió el significado cognitivo de éste y se identificó el conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia. La representación tiene que reconocerse como modo de ser de la obra de arte misma. La esencia del juego y de la obra de arte es la autorepresentación: el drama hay que representarlo y la música tiene que sonar.

¹¹⁵Ibidem., p. 159

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más lo que él sabe de sí mismo. Es parte del 'proceso óptico de la representación', y pertenece al juego como tal.¹¹⁸

En la representación escénica el juego que se produce es la existencia de la poesía misma. Al retomar la fórmula de la *transformación en una construcción*, el juego es una construcción y ello quiere decir que se trata de un todo significativo.

¹¹⁸ Ibidem., p.161

CAPÍTULO II

EL CARÁCTER COGNOSCITIVO DE LA PERCEPCIÓN VISUAL.

1. R. Arheim: la comprensión de la visualidad como un modo de pensamiento.

Después de analizar la propuesta gadameriana y mostrar como en ella se abre la posibilidad de comprender la experiencia estética como una experiencia hermenéutica, una experiencia de saber constituida por diversas formas de comprensión e interpretación, que permiten la elaboración del sentido, del significado. Podríamos decir que si bien en los textos de Gadamer los ejemplos se refieren básicamente a la literatura (el lenguaje verbal), sus planteamientos se refieren a una lingüística general del hombre, por lo que es posible indagar acerca de los mecanismos hermenéuticos en lenguajes de otras texturas, tal como el lenguaje visual.

Como nuestro problema es comprender la dimensión de saber de las artes visuales debemos elaborar el espacio hermenéutico, es decir la lectura, comprensión e interpretación propia de lo visual. Para ello, hemos seleccionado a Rudolf Arheim.

debido a que este autor, analizando la percepción visual, da cuenta de lo que podemos comprender como la gramática inherente al lenguaje visual, gramática que, además, constituye el elemento central de investigación del arte moderno. También, por ello, hemos escogido la experiencia pedagógica de los artistas de la Bauhaus la cual señalaremos seguidamente a la propuesta de Arheim, porque de ella parte el arte moderno.

En la experiencia estética propia de las artes visuales en tanto que experiencia hermenéutica, exige reconocer y pensar acerca de esa lingüisticidad específica, y en este caso al dibujo y a la pintura, en la que los elementos propios al lenguaje de estas artes como la composición, el color, la línea, la forma, el ritmo, la tensión, no solo son los elementos lingüísticos de expresión sino también aquellos que nos permiten su lectura, es decir, su comprensión e interpretación. Ellos son la gramática de las artes visuales, y gracias a nuestra percepción nos apropiamos e interpretamos de estos elementos lingüísticamente visuales, o elementos propios al lenguaje visual. En el análisis de la percepción hecho por Rudolf Arheim, se conforman las claves de aquello que contemporáneamente se denomina *pensamiento visual*, y que se piensa como un ámbito de comprensión y comunicación que posee una relativa autonomía. Esto que llamamos *pensamiento visual* está caracterizado por las siguientes operaciones cognitivas, como selección, captación de lo esencial, simplificación, abstracción, análisis y síntesis, que permiten el desarrollo del lenguaje visual. Estas operaciones cognitivas de la percepción misma, son mostradas por

Rudolf Arheim en su libro *Pensamiento visual*, ellas estructuran y coordinan la gramática visual, propia al lenguaje de las artes visuales y específicamente del dibujo y la pintura como son las relaciones de composición, forma, dimensión, línea, y color. Estas relaciones se comprenden e interpretan gracias a la operatividad de la percepción visual. La experiencia estética como experiencia hermenéutica en las artes visuales y específicamente en el dibujo y la pintura, significa manejar esta gramática para comprender e interpretar el lenguaje visual propio a las artes visuales.

El objeto de nuestro estudio: el dibujo y la pintura entendidos como modos de experiencia hermenéutica, son producto de un trabajo complejo y altamente sofisticado, de intelección, que se realiza, se da, en la percepción visual. Para poder mostrar que las artes visuales tienen un carácter cognoscitivo, primero tenemos que analizar el proceso perceptivo que las caracteriza y del cual son un producto, tendremos que analizar entonces la percepción visual.

Hemos encontrado, en las investigaciones del psicólogo Rudolf Arheim sobre la percepción, una exhaustiva muestra de este proceso perceptivo. El objetivo de sus investigaciones es demostrar que la percepción visual es un modo de pensamiento, al que denomina *pensamiento visual*, y, por lo tanto es también un modo de conocimiento. Intenta demostrar que a nivel perceptual ocurre la misma clase de proceso que se observa en el pensamiento lógico. El resultado de sus investigaciones está plasmado en dos libros: *Arte y percepción visual* y *Pensamiento visual*. En este último, trata de demostrar que pensamiento y

percepción son dos momentos de un mismo acto cognoscitivo, y que ambos se complementan. Demuestra que el trabajo de la percepción es tan complejo o más que aquel del pensamiento, lo que nos lleva a constatar que sin percepción no hay pensamiento, y no hay conocimiento.

En su texto *La inteligencia de la percepción visual*, Arheim señala que la percepción es cognición, porque el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento, son esenciales a la percepción misma. Estas operaciones son: la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, la combinación, la separación y la puesta en contexto. Estas operaciones son el modo en el cual la mente del hombre y del animal trata el material cognitivo. Cognitivo significa toda operación mental en la que esté implicada la recepción, almacenaje, procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje. De acuerdo a esto, no podemos separar la percepción del pensamiento, sino que tenemos que decir que *la percepción visual es pensamiento visual*.¹¹⁹

Existe una separación entre visión y pensamiento, hay una distinción entre lo que el hombre y el animal perciben del exterior y el tratamiento que el pensamiento le da a esa información, ese material es examinado, probado,

¹¹⁹ Arheim Rudolf, *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona.p.27

reorganizado y almacenado. Como ejemplo de ello, Arheim señala el examen realizado en el ojo extirpado de un hombre o de un animal, en cuya retina:

...se puede ver una imagen pequeña, pero fiel y completa del mundo hacia el que el ojo se vuelve. Esta imagen resulta no ser el equivalente físico de lo que la percepción aporta a la cognición. Se sabe que la imagen mental del mundo exterior difiere grandemente de la proyección sobre la retina. Por tanto, parece natural atribuir esta diferencia a las elaboraciones que tienen lugar después que el sentido de la vista ha cumplido su tarea.¹²⁰

Esto significa que el sentido de la vista realiza una tarea sumamente compleja, en la cual, el proceso propio de elaboración conceptual que realiza la mente, como: selección, captación de lo esencial, simplificación, abstracción, análisis y síntesis, se da primeramente y de igual manera en el sentido de la vista.

En la experiencia visual hay una diferencia entre recepción pasiva y percepción activa. La recepción pasiva sería aquella que experimentamos al abrir los ojos y encontrar lo que nos rodea; esto es semejante a la proyección retiniana, está allí ese mundo dado. La percepción activa opera cuando vagamos la mirada y dirigimos la atención sobre un lugar u otro, examinando una forma o siguiendo un movimiento. Es lo que entendemos por percepción visual. El mundo visual que se da en esta exploración perceptual no se da inmediatamente, sino que algunos aspectos son más veloces que otros, todos *están sometidos a constante confirmación, re apreciación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento.*¹²¹

¹²⁰Ibidem.p.28

¹²¹ Ibid.

El artista plástico desarrolla esta percepción activa y trabaja con ella. Cuando dibujamos o pintamos partiendo de la realidad, realizamos esta exploración perceptual y la desarrollamos al extremo, con lo cual nuestra percepción deviene cada vez más refinada.

Se concede que percepción y pensamiento, aunque se los estudie por separado con el propósito de lograr una más fácil comprensión teórica, interactúan en la práctica: los pensamientos influyen en lo que vemos y viceversa.¹²²

Para Arheim, la inteligencia no puede funcionar sin los sentidos, de tal manera que sentidos e inteligencia interactúan constantemente. Los sentidos de la vista y el oído son los medios por excelencia para el ejercicio de la inteligencia: las formas, los colores, los movimientos y los sonidos, son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y en el tiempo. Respecto a los sonidos, se le puede dar a cada tono un lugar y función definidos, con respecto a varias dimensiones del sistema total. Pero aun cuando en la música se da un pensamiento del más alto nivel, se trata del pensamiento sobre y dentro del universo musical. En cambio la visión es un medio altamente sofisticado que ofrece una información inagotable sobre los objetos y acontecimientos del mundo exterior. Por lo que la visión es el medio primordial del pensamiento.

La vista es indispensable para el funcionamiento de la mente. Arheim señala que al reducir los sentidos visual, auditivo, táctil y cenestésico, a una estimulación poco estructurada por ejemplo luz difusa y un zumbido constante; el funcionamiento

¹²² Ibidem.p.29

mental de la persona se altera, la adaptabilidad social, la serenidad y la capacidad de pensar quedan perjudicadas. Durante la experiencia, el sujeto se descubre incapaz de pensar y reemplaza la estimulación de los sentidos por las reminiscencias y la evocación de imágenes. Esto significa que la actividad de los sentidos es condición indispensable para la mente en general.

Los sentidos evolucionaron como auxiliares biológicos para la supervivencia, ellos señalaban la diferencia entre la facilitación y el impedimento de la vida, esto quiere decir que la percepción tiene fines y es selectiva. La selectividad activa constituye un rasgo básico de la visión, el organismo al cual se adapta la visión se interesa más por los cambios que por la movilidad: cuando algo aparece o desaparece, se traslada de un lugar a otro, cambia de forma, tamaño, color y brillo. Ejemplo de esto es la suposición confirmada experimentalmente de que la retina al dar informaciones de color al cerebro no registra cada uno de los infinitos tonos, sino que se limita a unos pocos colores fundamentales o gamas, a partir de los cuales se derivan todos los demás. Esto significa que la fotoquímica del ojo procede mediante una abstracción similar cuando vemos los colores como variaciones de pocos colores primarios.

Podría decirse que, incluso fisiológicamente, la visión le impone al material que registra un orden conceptual.¹²³

La fijación ocular resuelve problemas y ello es un aspecto de la conducta

¹²³ Ibidem., p.35

cognitiva. Un objeto puede ser el centro de atención porque se destaca del resto del mundo visual o porque responde a las necesidades del propio observador. El acto de fijación es un movimiento que va de un estado de tensión a un estado en que la tensión queda reducida.

El estímulo penetra en el campo visual desde su periferia y, por tanto, al propio centro del campo opone un centro nuevo y extraño. Este conflicto entre el mundo exterior y el orden del mundo interior, crea una tensión que se elimina cuando un movimiento del globo ocular hace que los dos centros coincidan, adaptando así el orden interior al exterior. El detalle pertinente del orden exterior se coloca ahora centralmente en el interior.¹²⁴

Con esto queda demostrado que en la cognición existe la necesidad y la oportunidad de seleccionar una meta incluso a nivel de la retina.

La selectividad se aplica también en la dimensión de profundidad... Si la perspectiva de primer plano es neta, el fondo resulta borroso y viceversa. Las lentes cristalinas de los ojos contribuyen a esa selectividad y la cognición visual se beneficia de la misma manera como en una fotografía o una pintura pueden guiar la atención del observador, situando en nítido foco ciertas parcelas limitadas de profundidad. La acomodación de las lentes del ojo constituye un aspecto elemental de la atención selectiva...

...La dimensión de profundidad, además, contribuye a factores cognoscitivos de naturaleza totalmente diversa. Hace variable el tamaño de los objetos, y, por tanto adaptable a las necesidades del observador.¹²⁵

El ojo recibe un equivalente del objeto y el tamaño de la imagen proyectada depende de la distancia a la que se encuentra el objeto físico del ojo. El observador elige la distancia apropiada según su propósito.

Arheim hace un enfoque de la percepción de la forma como captación de rasgos estructurales genéricos, que se deriva de la psicología de la Gestalt. El inicio de la formación de conceptos reside en la percepción de la forma. La imagen óptica

¹²⁴ Ibidem., p.37,38

¹²⁵ Ibidem. p. 39

proyectada por la retina constituye un registro mecánico completo de su contraparte física, el percepto visual correspondiente no lo es.

La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante, o que se imponen a él. Solo rara vez coincide este material exactamente con las formas que adquiere en la percepción...La percepción consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simple.¹²⁶

La percepción de la forma no coincide con la forma que nos sirve de estímulo, sino que depende del patrón estructural impuesto por la propia percepción. Esto quiere decir que la forma que percibimos de un objeto, no es exactamente aquella que tiene el objeto realmente sino que es una aproximación a su estructura, algo más sencillo a lo que puede identificarse.

Cuando dibujamos cualquier objeto tratamos de analizar su estructura, al realizar este análisis observamos lo esencial del objeto, la simplicidad de su estructura nos permite captar su forma. Arheim llama a estos patrones de forma, conceptos visuales o categorías visuales. Se puede decir que *un objeto contemplado por alguien es realmente percibido en la medida que se lo adecue a alguna forma organizada.*¹²⁷

La figura geométrica es la forma organizada con la cual se identifica un objeto, por ejemplo una montaña se identifica con la figura del triángulo o una botella con un cilindro.

¹²⁶ Ibidem., p.40- 41

¹²⁷ Ibid.

Para dar cuenta de la complejidad y flexibilidad de la percepción de la forma, parece preferible suponer que las operaciones decisivas se cumplen mediante procesos de campo desarrollados en el cerebro, que, al recibirlo, organizan el material estimulante de acuerdo con la configuración más simple compatible con él...

Las pautas de forma percibidas de este modo tienen dos propiedades que las capacitan para desempeñar el papel de conceptos visuales: poseen generalidad y son fácilmente identificables.¹²⁸

Las categorías visuales organizan la forma de acuerdo a una configuración sencilla con la cual puedan identificarse. Esto significa que estas categorías visuales desempeñan el rol de conceptos visuales. Por lo tanto, los perceptos son conceptos visuales, porque poseen generalidad y son identificables:

...ningún percepto se refiere nunca a una forma única e individual, sino más bien a la clase de pauta en la que el percepto consiste... Por tanto, no existe diferencia en principio entre concepto y percepto, lo que coincide perfectamente con la función biológica de la percepción.¹²⁹

Si una pauta perceptual es de organización simple y difiere claramente de su medio, tiene, por lo mismo, grandes posibilidades de ser fácilmente reconocida... los desencadenantes biológicos pueden servir de ilustración. Tienden a ser colores, formas o movimientos simples y diferenciados, que se desarrollan en la evolución como signos sobre cuya neta identidad pueden edificarse las respuestas instintivas de los animales. La identificación presupone una pauta identificable.¹³⁰

Psicólogos alemanes realizaron una serie de estudios sobre la adquisición perceptual como el arte de captar la estructura de una configuración visual cuyo perfeccionamiento lleva tiempo, esto fue llamado *Aktualgenese*. Uno de los métodos era reconstruir el proceso mostrando una configuración de manera insuficiente. La percepción se inicia difusa e indiferenciada y progresivamente se modifica y se elabora. Esto muestra que la percepción no se asemeja a un registro mecánico. Arheim traduce la conclusión de uno de estos investigadores Gottfried Hausmann:

¹²⁸Ibid.,

¹²⁹ Ibidem., p.42

¹³⁰Ibid.

La situación experimental transmitió a los observadores la clara convicción de que lo que llamamos popularmente cognición perceptual no puede describirse como una simple, inmediata y pura captación especular. Por el contrario, se origina en un proceso de sucesivos actos de formación complejos, mutuamente entrelazados, selectivos, abstrayentes e incluso creadores. El curso seguido por tal proceso puede ser orgánicamente consecuente o intrincado, ambiguo o tortuoso. Algunas veces la fantasía deja atrás los datos dados, pero cuando el proceso se desarrolla orgánicamente, avanza a través de una secuencia de fases y cualidades que derivan las unas de las otras, pero al mismo tiempo, específicas y organizadas dentro de sí, hacia la meta exigida por la tarea.

¹³¹

Lo anteriormente señalado respecto a la percepción de la forma, se da igualmente en relación a la percepción del color: si las formas que percibimos son elaboraciones complejas de formas más simples, los colores que percibimos son elaboraciones de las cualidades de los colores primarios: amarillo, azul y rojo, las combinaciones entre ellos y sus respectivas tonalidades. Hay combinaciones precisas como son los colores complementarios: el anaranjado, el verde y el púrpura. Lo cual significa que el sentido de la vista es selectivo y que el color y la forma son sistemas jerárquicos, similares al de la lógica tradicional, en el que una multitud de conceptos particulares derivan de unos pocos básicos, *creando de ese modo un orden que define la naturaleza de cada uno de los elementos a través del lugar que ocupa en el conjunto.*¹³²

Arheim señala que hay pruebas según las cuales la captabilidad de las formas y de los colores varía de acuerdo al grupo cultural y el grado de adiestramiento del observador. Gadamer en su texto *El lenguaje como horizonte de*

¹³¹ Ibidem., p.43

¹³² Ibidem., p.44

una ontología hermenéutica ¹³³señala el descubrimiento de Humboldt de la *acepción del lenguaje como acepción del mundo*:

*Con esto, Humboldt, quiere decir que el lenguaje afirma frente al individuo perteneciente a una comunidad lingüística una especie de existencia autónoma, y que introduce al individuo, cuando éste crece en ella, en una determinada relación con el mundo y en un determinado comportamiento hacia él.*¹³⁴

El lenguaje determina a una comunidad lingüística, y en ella al individuo en su relación con el mundo. El lenguaje visual de los colores y las formas puede variar de un grupo cultural a otro. Para Gadamer, de acuerdo a la tradición cultural de un grupo, el individuo perteneciente a ese grupo se reconoce en el lenguaje que le es familiar, y el lenguaje visual forma parte de esa lingüisticidad de la tradición. Respecto a lo que dice Arheim del adiestramiento en relación a la captabilidad de las formas y de los colores, sería para Gadamer la *formación*: aquello que adquirimos por la experiencia. El individuo que trabaja con las formas y los colores como es el caso del artista plástico tiene una formación con respecto a la captabilidad de las formas y de los colores.

La experiencia estética de las artes visuales es una experiencia hermenéutica, porque en ella se da una comprensión e interpretación de la gramática visual propia del lenguaje visual y específicamente del dibujo y la pintura. La composición como elemento estructural de esta gramática, es la organización de las formas y los colores en la pintura, el artista selecciona y desarrolla un tema, una estructura compositiva,

¹³³ Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Ed. Sígueme, 1991. p. 526

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 530

una paleta, una textura. El trabajo del pintor es precisamente organizar una estructura composicional, utilizando la forma y el color en sus múltiples variaciones.

La percepción implica solución de problemas:

El tamaño de la proyección sobre la retina varía,... de acuerdo con la distancia a que se encuentra el estímulo físico del observador...La brillantez y el color de un objeto dependen en parte de la brillantez y el color de la fuente que lo ilumina...¹³⁵

La brillantez y el color serán rasgos distintivos del objeto.

La distancia distorsiona la dimensión del objeto aun cuando éste conserve su tamaño pero se transmite al ojo como si su tamaño se alterara con el movimiento. Si la imagen de un objeto cambia, el observador tiene que saber si es el objeto mismo que ha cambiado o es su contexto, para ello hay que abstraerlo del contexto. Para la psicología de la percepción, la mente realiza una abstracción: 1. Trata de eliminar las influencias del contexto, y lo logra. 2. A pesar de todas las variaciones que se producen en la retina y las influencias del contexto, la imagen mental del objeto es constante: mantiene su tamaño, forma, color y brillantez.

Los procesos cognitivos que se desarrollan para lograr una percepción adecuada son sumamente complejos:

Las propiedades de una parte cualquiera del campo visual deben verse en relación constante con las propiedades correspondientes del campo como totalidad.¹³⁶

Esto significa que lo que recibo como imagen tiene un valor relativo: ejemplo de esto

¹³⁶ Ibidem., p.53,54

sería la brillantez de un papel que deriva del lugar que ocupa en la escala de brillantez, desde lo más brillante hasta lo más oscuro en el campo. O el tamaño de un objeto varía según la distancia. Para Arheim, el proceso cognoscitivo que produce las llamadas constancias en la percepción, pertenece a un orden superior de inteligencia, porque tiene que evaluar una entidad particular en relación con un contexto intrincado, y es parte integrante de la percepción que está teniendo lugar.¹³⁷ La distancia determina el tamaño y el tamaño determina la distancia.

La distancia en profundidad no tiene equivalente en la proyección bidimensional de la imagen retiniana. La imagen registra solamente un gradiente de tamaños en disminución, y el tamaño es uno de los factores que determinan la percepción de la profundidad.¹³⁸

...mientras objeto y observador se trasladan en el espacio, la proyección sobre la retina modifica su tamaño de manera gradual y perfectamente organizada, y la continuidad de este proceso preserva la identidad del objeto a pesar de los cambios de tamaño..¹³⁹

...las variaciones de tamaño de cada objeto no solo están organizadas en sí mismas, sino que además se relacionan de modo ordenado con otras variaciones similares que se producen al mismo tiempo en el campo. Por ejemplo, cuando el observador se traslada por el medio ambiente, el tamaño proyectado de todo lo que lo constituye cambia de acuerdo con el movimiento.¹⁴⁰

¿De qué forma componen un objeto visual los elementos que proporciona la proyección sobre la retina? ¿Cómo se compone una imagen a partir de sus componentes?¹⁴¹

La regla que rige es la de semejanza. Esta unifica si la estructura de la pauta total sugiere la relación necesaria. *La homogeneidad es el producto más simple de la relación perceptual. La semejanza de ubicación provee el vínculo.*¹⁴²

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibidem., p.55

¹⁴⁰ Ibidem., p.56

¹⁴¹ Ibidem., p.67

¹⁴² Ibidem., p.68

Las semejanzas entre los elementos son utilizadas en la composición plástica, Picasso las llamo asonancias:

‘La pintura es poesía y siempre se escribe en verso con rimas plásticas, nunca en prosa... ‘Las rimas plásticas son formas que riman entre sí o suministran asonancias ya sea con otras formas o con el espacio que las rodea’...¹⁴³

En lo que respecta al color, dos colores semejantes se asimilan y se puede ver un único color homogéneo en vez de dos casi idénticos. Cuando la asimilación no es posible se aplica la regla por contraste: la relación más simple que su diferencia ofrezca. Los colores complementarios se complementan para constituir la luz blanca “total” y al mismo tiempo se excluyen entre sí. Los colores pueden cambiar de apariencia según su relación: un rojo puro, junto a un amarillo puro, puede volverse purpúreo, y el amarillo puede volverse verdoso.

La percepción discrimina y compara. La distinción entre figura y fondo es fundamental, la relación entre las dos configuraciones dependerá de lo cerca que se encuentren, de lo que se asemejen y hasta qué punto se perciba esa semejanza. La diferencia puede ser de cualidad o de grado: si es este último será por el tamaño o la intensidad y si es por cualidad, por ejemplo un verde junto a un rojo o un círculo junto a un triángulo, lo que se aprende es la diferencia entre el carácter del rojo y el carácter del verde, entre triangularidad y circularidad. Esto significa que desde el punto de vista cognitivo la distinción exigida se mantiene a un nivel tan genérico como la tarea lo permite.

¹⁴³Ibid.

Arheim señala que para percibir una relación abstracta, se tiene que analizar la percepción de la forma, pues ver un objeto es siempre hacer una abstracción, ver consiste en captar los rasgos estructurales más que un registro del detalle. Captar los rasgos depende del observador y también de la situación estimulante total.

El hecho de extraer un elemento particular de una configuración muestra que la inteligencia interviene en la percepción misma.¹⁴⁴

La percepción es la única que puede resolver los problemas organizativos mediante una interacción suficientemente libre entre todas las fuerzas de campo que constituyen las configuraciones en consideración. El pensamiento productivo se da por la captación del carácter de un fenómeno dado. La persona que capta una similitud básica en los elementos que compara es la que mejor logra encontrar las analogías, es capaz de abstracciones pertinentes cuando tiene delante de sí configuraciones visuales. El modo en que percibe revela su inteligencia.

La solución de problemas perceptuales tiene los mismos aspectos del pensamiento, como: el desafío, la confusión productiva, los caminos prometedores, las soluciones parciales, las contradicciones perturbadoras, la repentina aparición de una solución estable, los cambios estructurales producidos por las situaciones cambiantes, la semejanza entre configuraciones diferentes.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ibidem.,p.83

¹⁴⁵ Ibid.

Jerome S. Bruner afirma que *toda experiencia visual es necesariamente el producto final de un proceso de categorización.*¹⁴⁶

Si un percepto constituye una forma categorial... su huella en la memoria debe ser igualmente genérica... La configuración de la huella eliminara detalles y refinamientos y la simetría y la regularidad aumentaran.¹⁴⁷

La reducción de la huella a una figura más simple se contrarresta al preservar y agudizar los rasgos distintivos de la configuración. Estos rasgos distintivos también pueden exagerarse. Estas dos tendencias, la de la simplificación y la de la exageración, se dan en la percepción y en la memoria, así como en las artes visuales. La tendencia a la belleza sería la forma simplificada y la reducción de las tensiones en la composición; y la tendencia a exagerar será una manera expresionista con altas tensiones en la composición. Las tendencias a la nivelación aun siendo antagónicas actúan juntas, *clarifican e intensifican el concepto visual*, estilizan y caracterizan las imágenes en la memoria. La huella en la memoria puede tener la influencia de otras huellas y aquellas huellas que son similares se fortalecerán o se debilitaran. Esto dará como resultado un archivo de conceptos visuales, algunos netos otros difusos que evocan la totalidad del objeto o solo fragmentos de él.

Las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción.¹⁴⁸

No se puede delimitar entre una imagen puramente perceptual, si es que ello existe y una imagen completada por la memoria. A veces un estímulo incompleto es

¹⁴⁶Ibidem., Bruner, Jerome S., citado por Arheim. p.93

¹⁴⁷ Ibidem. p.94

¹⁴⁸ Ibidem.,p.97

completado perceptualmente sin necesidad de la memoria:

Un lápiz colocado de manera tal que su proyección sobre la retina cruce el punto ciego del ojo, parecerá ininterrumpido. De modo semejante cuando una lesión cerebral engeuece ciertas áreas del campo visual (hemianopsia) de una persona, un círculo a medias oculto por el área ciega, parecerá completo, y lo mismo ocurrirá con un círculo incompleto exhibido durante una fracción de segundo o con una luz deficiente.¹⁴⁹

El curso de un tren se experimenta *perceptualmente ininterrumpido cuando el tren atraviesa un túnel poco extenso*.¹⁵⁰ Un cubo sin caras será percibido como si las tuviera. Cuando vemos la apariencia exterior de algo vemos su parte interior: por ejemplo al ver la cobertura de una computadora, sabemos que la computadora esta allí y la vemos allí, bajo esa cobertura. Este conocimiento es visual. Los complementos perceptuales son inteligentes porque no todo lo que un observador sabe se convierte automáticamente en parte de su campo visual. Por la naturaleza visual de este conocimiento no hay escisión entre lo que se sabe y lo que se ve. La percepción se extiende más allá de lo que aparece sobre la retina. Las cosas son vistas como continentes o su interior aparece como una continuación homogénea de su exterior.

El conocimiento visual es responsable cuando la ausencia de algo funciona como complemento activo de un percepto.

James Lord cuenta una reacción que tuvo el artista Alberto Giacometti: Comenzó a pintar una vez más, pero después de unos pocos minutos se volvió hacia donde había estado el busto, como si fuera a examinarlo de nuevo, y exclamo: ‘¡Oh, ha desaparecido! Pensé que estaba allí todavía, pero ha desaparecido.’ Aunque le recordé

¹⁴⁹ Ibid.;

¹⁵⁰ Ibid.

que Diego se lo había llevado, dijo: ‘Si, pero pensé que estaba todavía allí. Miré y de pronto vi el vacío. Vi el vacío. Es la primera vez en mi vida que tal cosa me sucede’.¹⁵¹

Ver el vacío es situar en un percepto algo que le pertenece, pero que está ausente y advertir su ausencia: el objeto está dotado de aquello para lo cual sea utilizado:

Un puente se percibe como algo sobre lo que se camina; un martillo, como algo para asir y blandir....Se trata de la consumación perceptual directa de un objeto que aparece incompleto en tanto no se lo emplee. Esto se hace evidente cuando miramos objetos semejantes exhibidos en un museo o en una exposición de arte.¹⁵²

Arheim nos habla del reconocimiento como la interacción entre la percepción y la memoria. El conocimiento visual adquirido en el pasado le asigna al objeto un lugar en el sistema que constituye nuestra visión total del mundo.

Para lograr que la mente responda con actos de reconocimiento es necesaria una rica acumulación de configuraciones ambiguas pero claramente articuladas como las de las manchas de tinta del test de Rorschach. El reconocimiento presupone la presencia de algo reconocible.¹⁵³

...Un percepto se clasificara instantáneamente solo si se cumplen dos condiciones. El percepto debe definir el objeto claramente y debe asemejarse suficientemente a la imagen conservada en la memoria de la categoría adecuada.¹⁵⁴

Para Arheim como para Gadamer, el reconocimiento se da cuando hay algo reconocible. En Gadamer, reconocer significa interpretar algo desde nosotros mismos, en ese sentido, implica que lo que reconocemos es siempre, de alguna manera, una producción de lo ya conocido. El reconocimiento que hacen posible tanto la pintura como el dibujo de nuestros mecanismos perceptivos, afirma y expande nuestro conocimiento de lo propiamente humano: de su condición

¹⁵¹ Ibidem.,p.101

¹⁵² Ibidem.; p. 102

¹⁵³ Ibidem.,p.103

¹⁵⁴ Ibid.;

expresiva, de su voluntad comunicativa, de la condición existencial que hace posible que el mundo sea una constitución de sentido, un tejido de significados. En este sentido, la pintura y el dibujo poseen un lenguaje visual simbólico, es decir, un lenguaje en el que podemos re-conocer aquello que desde siempre ya, pre-conscientemente, sabemos.

El comprender que es siempre también un interpretar forma parte fundamental de ese acontecimiento que es la experiencia estética, porque en el momento en que se da esta experiencia estamos absolutamente implicados en ella y somos capaces de reconocernos. Este tipo de comprender es la naturaleza misma de la experiencia estética. El reconocimiento es una de la facetas de la experiencia estética.

Arheim señala la existencia de conceptos visuales que están en la memoria, para ellos William James utiliza el término *prepercepción*, esto es para los casos en los que los conceptos visuales almacenados ayudan a reconocer configuraciones perceptuales insuficientemente explícitas. La desconfianza de la sola percepción la muestra James cuando dice:

‘las únicas cosas que percibimos habitualmente son las que prepercibimos, y las únicas cosas que prepercibimos son las que han recibido un rótulo, y esos rótulos se graban en nuestra mente. Si perdemos nuestra reserva de rótulos, nos encontramos intelectualmente perdidos en medio del mundo.’¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ibidem.; p.105

Bruner hace un estudio sobre el mismo tema en el que una figura puede leerse como una letra o como un número según su inserción en el medio.

Lo que uno espera ver depende considerablemente de que sea ‘lo propio’ de ese lugar particular.¹⁵⁶

... lo que se reconoce en la vida cotidiana no se acepta también necesariamente en la representación pictórica. El reconocimiento pictórico obtiene sus indicios del más limitado conjunto de variaciones admisibles en un estilo particular de representación, más que del superior conjunto de experiencias asequibles para el mismo observador en su trato con el mundo físico... se debe distinguir entre un percepto que puede meramente comprenderse como una versión de un imagen normativa particular y un percepto que puede verse como tal.¹⁵⁷

Arheim también señala las llamadas *imágenes del pensamiento o imagen pensamiento*. Si el percepto constituye la captación activa de los rasgos estructurales de un objeto físico, su contraparte en la memoria será una imagen interna. Arheim pone como ejemplo a un artista que dibuja de memoria un elefante y alega que no está utilizando ningún modelo, pero mientras trabaja hace correcciones, de acuerdo a una imagen que tiene en la memoria. Ejemplo de esto es lo que llamo Federico Zuccari en 1607, *disegno interno* “diseño interior” para distinguirlo del *disegno esterno* “diseño externo” que es aquel que esta sobre la tela.¹⁵⁸ Igualmente, el pintor japonés observa el paisaje, y luego de observarlo realiza sus trazos, sin ver el paisaje. El capta lo esencial del paisaje para expresarlo.

Desde hace diez años, una parte de nuestra experiencia pedagógica en dibujo, se ha basado en trabajar conceptos, ideas, sensaciones, movimientos,

¹⁵⁶ Ibidem.; p.106

¹⁵⁷ Ibidem.; p. 107, 108

¹⁵⁸ Ibid.; p.109

sentimientos, símbolos y signos, teniendo como pautas la línea, su valor, su movimiento, su desplazamiento en el espacio y el concepto de vacío. El ejercicio consiste en que el alumno se concentre en una idea, un concepto, una sensación, un movimiento, un sentimiento, un signo y un símbolo, y trate de expresar gráficamente utilizando la línea, su valor, su movimiento, su desplazamiento en el espacio y el concepto de vacío. Esto ha dado como resultado lo que Arheim llama imágenes pensamiento.

Aristóteles explicaba que necesitamos de la memoria y de las “imágenes” porque *sin una representación, la actividad intelectual es imposible*. Por su parte, John Locke usaba la palabra “ideas” para describir el material perceptual y aquel de la memoria.

Las “ideas” son ‘todo lo que sirve de objeto al entendimiento cuando el hombre piensa’... ‘todo aquello que se designa como fantasma, noción, especie o lo que fuere que pueda estar empleando la mente cuando piensa.’¹⁵⁹

Las primeras ideas que pasan por la mente son las ideas particulares y mediante una lenta graduación, el entendimiento llega a unas pocas generales. Locke concibe las generalidades como recursos temporales de la mente para abarcar un concepto de una perspectiva simultánea y que desde el punto de vista práctico se reducían a resúmenes. No se podía decir que las ideas generales no existen porque el pensamiento se basa en ellas. Berkeley hará objeciones a Locke: si la presencia

¹⁵⁹ Ibidem.,p.110

visual constituye un obstáculo a la generalidad, debía ser abandonada por el pensamiento, pero este mismo la requería.

Si se abandonaba la presencia visual, ¿existía un reino no perceptual de existencia donde pudiera habitar el pensamiento?¹⁶⁰

Para responder a esta interrogante, Robert H. Holt en su ensayo *Imagery: The Return of the Ostracized (Imaginería: el regreso de lo desterrado)*, describe varias clases de imágenes y entre ellas la imagen–pensamiento:

Una representación débilmente subjetiva de una sensación o percepción sin un adecuado contenido sensorial, presente en la conciencia vigil como parte de un acto de pensamiento. Incluye imágenes de la memoria e imágenes de la imaginación; pueden ser visuales, auditivas o de cualquier otra modalidad sensorial y, también, puramente verbales.¹⁶¹

Holt reconoce el rol positivo que desempeña la imagen gracias a su naturaleza particular. Por otra parte, los psicólogos de principios del s. XX trataron de dar una respuesta a la pregunta ¿se puede pensar sin imágenes? Karl Buhler concluyó en 1908 que:

...‘en principio cualquier tema puede pensarse y comprenderse acabada y distintamente sin ayuda alguna de imágenes’.¹⁶²

En la misma época, Robert S. Woodworth, afirmaba:

...hay un contenido no sensorial y que de acuerdo con mi experiencia, cuanto más efectivo es el proceso de pensamiento en un momento dado, más probable es que no se acompañe de imágenes.¹⁶³

¹⁶⁰ Ibid.; p. 111

¹⁶¹ Ibid.;

¹⁶² Ibidem.;p.112

¹⁶³ Ibid.

Los experimentos demostraban que el pensamiento se desarrolla conscientemente y para definir esa presencia sin imágenes, Ach la llamó *conciencia* y Marbe *disposiciones de conciencia*. Pero estas denominaciones no ayudaron. Holt afirma una nueva consideración de la imagen mental. Las experiencias sobre solución de problemas indicaron que para comprender porque hay sujetos que tienen éxito en una situación y fracasan en otra, es necesario examinar el proceso que se desarrolla en sus sistemas nerviosos y en sus mentes. Ejemplo de esto es,

...la naturaleza de la solución de problemas por insight (intromisión) solo puede describirse si se sabe qué mecanismos comprende. El termino insight se refiere a la 'visión' (sight) y plantea el interrogante de hasta qué punto interviene la conciencia perceptual de la situación problemática...¿cómo ha de comprender uno porque ciertas condiciones favorecen la comprensión mientras que otras la entorpecen? ¹⁶⁴

Las conclusiones de la controversia sobre el papel de las imágenes en el pensamiento, fueron insatisfactoria, porque para ambas partes *'las imágenes podían intervenir en el pensamiento solo si ello se manifestaba en la conciencia. Si la introspección no revelaba al menos rastros de imágenes en todo proceso de pensamiento, no había modo de afirmar que tales imágenes fueran indispensables.'*¹⁶⁵

Para los psicólogos, en el momento en que Arheim realiza su libro, la presencia de un fenómeno en la conciencia les convence de que existe en la mente. Y si un hecho mental no se encuentra en la conciencia, eso no significa que no exista, la mayor parte de los procesos ocurren bajo el umbral de la conciencia. Esto ocurre con nuestros sentidos, muchas de las cosas que advertimos con nuestros sentidos y

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibidem., 113

reaccionamos no lo hacemos conscientemente. *La experiencia sensorial no es, pues, necesariamente consciente.*¹⁶⁶

En la filosofía griega, la escuela de Leucipo y Demócrito *atribuía la vista a ciertas imágenes, de la misma forma que el objeto, que fluían continuamente desde los objetos de visión hacia el ojo.*¹⁶⁷ Las imágenes mentales serían estos *eidolas* o réplicas, tan físicos como los objetos de donde procedían, permanecían en el alma como imágenes impresas en la memoria. Para el psicólogo moderno son las llamadas imágenes *eidéticas*, que según el psicólogo de Marburgo Erich Jaensch se da en el cuarenta por ciento de los niños y en algunos adultos. Las imágenes eidéticas se comportan como la proyección de estímulos más bien que como los productos de una mente que discierne. Pueden servir como material para el pensamiento, pero no es probable que sean adecuados como instrumento del pensamiento.¹⁶⁸

¿Cómo puede el pensamiento conceptual apoyarse en las imágenes si la individualidad de estas entorpece la generalidad del pensamiento?¹⁶⁹

Las imágenes admiten selectividad.

...las imágenes pueden restringirse a lo que la mente convoca activa y selectivamente, sus complementos son a menudo 'amodales', esto es, se perciben como presentes, pero no visibles... El pensador puede centrarse en lo pertinente y eliminar de la visibilidad lo que no lo es¹⁷⁰

Edward B. Titchener en sus *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*, de 1909, señalaba que la incompletitud de la imagen mental, no es una

cuestión de fragmentación o captación insuficiente, sino una característica positiva, que distingue la captación mental de un objeto de la naturaleza física del objeto mismo. De este modo evita el error de estímulo o- como con acierto dice que habría que llamarlo-

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibidem.; p. 114

¹⁶⁸ Ibidem.; p. 115

¹⁶⁹ Ibidem.; p. 117

¹⁷⁰ Ibidem. p. 118

el error de cosa o el error de objeto, esto es, la suposición de que la representación que se hace la mente de una cosa es idéntica a todas o algunas de las propiedades objetivas de la cosa.¹⁷¹

Esta teoría va a sustentar el arte moderno. Antes de los impresionistas el cuadro debía ofrecer una representación de la realidad. Con los impresionistas comienza la teoría estética a aceptar que la imagen pictórica es un producto de la mente y no un depósito del objeto físico.

Edward Titchener señala en el libro citado anteriormente:

En sus operaciones corrientes, mi mente se muestra como una galería de cuadros bastante completa, no de cuadros acabados, sino de apuntes impresionistas. Cuando leo o escucho algo con modestia, gravedad, orgullo, humildad o cortesía, percibo una sugerencia visual de la modestia, la gravedad, el orgullo, la humildad o la cortesía...¹⁷²

Titchener señalaba que la incompletud de las imágenes mentales no es por fragmentación sino una característica positiva, que distingue la captación mental de un objeto de la naturaleza física del objeto mismo, y con ello evita el error de estímulo según el cual se supone que la representación que se hace la mente de una cosa es idéntica a todas o a las propiedades objetivas de la cosa. Mientras Titchener realizaba estas investigaciones Wassily Kandinsky señalaba la relación entre sonido y color en su libro *De lo espiritual en el arte* en 1912.

Las sinestias comprenden imágenes no miméticas, ejemplo de esto es la relación entre sonido y color o mejor dicho la audición de color: las personas ven

¹⁷¹ Ibidem.; p.119

¹⁷² Ibid., 118

colores al escuchar la música. También los intentos de acompañar la música con formas móviles coloreadas, como lo han realizado Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Norman McLaren, quienes han logrado que *las características expresivas comunes de movimiento, ritmo, color, forma y tono musical se fortalecen mutuamente a través de los límites sensoriales.*

Según Arheim el pensamiento puede tratar los objetos directamente percibidos, pero cuando no hay objeto, se reemplaza por una imagen que no es necesariamente una réplica del mundo físico. Estas imágenes pueden ser concretas como es el caso cuando evoca una palabra por ejemplo, zapato; o por el contrario pueden ser configuraciones abstractas cuando se trata de problemas teóricos.

Para Arheim, los psicólogos que trabajaron el *pensamiento sin imágenes*, seguramente tenían como imagen, lo reproducido en carteles e ilustraciones, porque si hubieran tenido como referencia las pinturas en la historia del arte, hubieran reconocido estas configuraciones abstractas. Si el pensamiento forma parte de las imágenes, estas son abstractas. En la experiencia sobre la memoria, se han utilizado dibujos que no son réplicas de las imágenes mentales pero que comparten sus propiedades, estas representaciones abstractas constituyen instrumentos del razonamiento abstracto. Arheim se refiere a los dibujos que puede hacer un conferencista, estos dibujos no son miméticos y sirven para explicar el tema tratado, él los llama *ademanos*, ellos son utilizados para poner de relieve aquello que es importante.

...las características de la forma y el movimiento están presentes en los actos mismos del pensamiento que describen los ademanes y que son, de hecho, el medio en el que el pensamiento tiene lugar. Estas características perceptuales no son necesariamente visuales o exclusivamente visuales. En los ademanes, es posible que las experiencias cenestésicas de empujar, tirar, avanzar u obstruir, desempeñen un papel importante.¹⁷³

...en la representación pictórica la forma particular de una configuración de pensamiento dada dependerá de que se produzca sobre una superficie plana o en tres dimensiones, linealmente o con gruesas pinceladas de color, etcétera, mientras que las imágenes mentales no se determinan por ninguna de estas condiciones materiales.¹⁷⁴

La experiencia realizada en dibujo con sus alumnos consistió en describir con dibujos abstractos las nociones de pasado, presente y futuro, democracia, y buen y mal matrimonio. (Ver anexos). El resultado fue una serie de dibujos que describían visualmente conceptos, es decir cognitivos. Las formas perceptuales y pictóricas no son el producto del pensamiento sino el pensamiento mismo.

Arheim distingue las tres funciones de la imagen: representación, símbolo y signo. La imagen es representación cuando retrata cosas que están a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas, su función es captar y evidenciar alguna cualidad: forma, color, movimiento. Ejemplo de ello son los cuadros de Mondrian *New York City*, en los que una configuración geométrica, no mimética puede constituirse como una representación de las calles de Broadway. (Ver anexos). *La abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata.*¹⁷⁵ La imagen como signo denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente. La

imagen actúa como símbolo cuando retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo. Ejemplo de ello es la notación musical que

¹⁷³ Ibidem.; p. 129

¹⁷⁴ Ibid..

¹⁷⁵ Ibid.; p. 151

representa el nivel del tono de los sonidos, mediante la ubicación análoga de las notas en el pentagrama.

La intención de Arheim es construir un puente entre la percepción y el pensamiento. Si la percepción es la captación de los rasgos genéricos del objeto, y el pensamiento, para pensar, debe basarse en imágenes del mundo en que vivimos. *Los elementos del pensamiento en la percepción y los elementos perceptuales en el pensamiento son complementarios.*¹⁷⁶

De tal manera la cognición humana es un proceso unitario que va desde la adquisición de la información sensorial hasta las ideas teóricas más complejas. Este proceso cognitivo se caracteriza por exigir la abstracción a cada nivel.

La dicotomía entre percepción y pensamiento se muestra en la dicotomía entre las cosas abstractas y lo concreto, como si una cosa excluyera la otra: las cosas abstractas pueden ser concretas y viceversa. Por ejemplo, una silla como una cosa concreta, y el sentimiento de nostalgia como algo abstracto. Ambos ejemplos pueden ser concretos y abstractos dependiendo de cómo cada uno sea utilizado. El concepto de silla es concreto cuando estoy percibiendo una silla y es abstracto si tengo el recuerdo de una silla. Lo mismo pasa con el concepto de nostalgia, si siento nostalgia es concreto y si me acuerdo de un momento nostálgico es una abstracción.

Berkeley hizo la observación de que todos los contenidos mentales son particulares y únicos, aún cuando sean universales, es decir que se refieran a algún objeto o idea. Los términos de concreto y abstracto no pueden servir para diferenciar

¹⁷⁶ Ibid.; p.167

los objetos de la experiencia, la concreción es una propiedad de todas las cosas, tanto físicas o mentales y estas mismas pueden ser abstracciones.

Tradicionalmente se piensa que toda abstracción se basa en la generalidad, y esto es erróneo. Si agrupamos las cosas para generalizar, depende más bien de intereses particulares. Henri Bergson señaló en 1896:

Para generalizar uno debe primero abstraer, pero para abstraer con provecho, uno debe saber ya como generalizar.¹⁷⁷

También señaló que la dificultad era una consecuencia de suponer que la percepción se limita al registro de casos individuales...Bergson dió otro decisivo paso hacia adelante al señalar lo que él llamó el origen utilitario de la percepción sensorial. La percepción, podría decirse desarrollando su pensamiento, es un instrumento del organismo que se desarrolla durante la evolución filogenética como medio de descubrir la presencia de lo que se necesita para la supervivencia y para permanecer alerta ante el peligro. Estas necesidades, sostiene Bergson, se refieren a especies de cosas, a cualidades, más que a individuos particulares...Lo que atrae al animal herbívoro es la hierba en general, 'el color y el olor de la hierba, que se perciben como fuerzas y como tales someten...'La distinción precisa de los objetos individuales, dice, es 'un lujo de la percepción', un lujo de la percepción.¹⁷⁸

Arheim refuta a Bergson, cuando niega que la selectividad perceptual en los animales constituya una forma de abstracción. Como también, que en la percepción no tiene lugar abstracción alguna. Según Arheim la posición de Bergson es atractiva a los teóricos que se niegan a admitir que haya abstracción en la percepción. Se tiene que aceptar que una captación abstracta de los rasgos estructurales constituye la base misma de la percepción y el comienzo de toda cognición. La abstracción es un paso primordial en la percepción y en el pensamiento.

En la obra de arte visual y sobre todo en el dibujo y la pintura, los niveles de configuraciones abstractas, forman parte de la composición misma, es decir que la

¹⁷⁷ Bergson Henri, citado por Rudolf Arheim. p.173

¹⁷⁸ Arheim Rudolf, *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona.p.173

estructura en el dibujo y en la pintura requiere de estas configuraciones para establecer un orden y una armonía, indispensable en la experiencia estética. Si en el dibujo las relaciones entre la línea, su movimiento, sus tensiones, su ritmo y la forma, son relaciones abstractas, en la pintura, las relaciones entre el color, la forma, la textura, la gestualidad de la pincelada, serán igualmente relaciones entre estas configuraciones abstractas.

Esto va estar ampliamente explicado por Wassily Kandinsky en sus libros *Punto y línea sobre el Plano* y *De lo espiritual en el arte*. En el primero Kandinsky relaciona los elementos esenciales del dibujo como el punto y la línea, y su comportamiento en el plano, demostrando como cada uno de estos elementos, de acuerdo a su comportamiento en el plano, dará lugar a una percepción de la imagen específica. De la misma manera, en *De lo espiritual en el arte*, señala las relaciones entre los colores y el sonido (o la nota musical), mostrando como el color en su variación dará una percepción sonora, correspondiendo esto a un grado de abstracción tanto del pensamiento como de la percepción.

Estas relaciones abstractas de la percepción y del pensamiento como también, las interrelaciones entre unas y otras, fueron ampliamente desarrolladas por la pedagogía implantada en la Bauhaus, por los artistas: Paul Klee, Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Joseph Albers, Moholy Nagy y Oskar Schlemmer. Estos artistas desarrollaron en su pedagogía, las relaciones abstractas y concretas, entre percepción y pensamiento, experimentaron las relaciones de percepción y pensamiento en un producto estético y funcional.

2. Aproximación a la experiencia de recepción y creación en las Artes

Visuales

En ésta aproximación vamos a señalar brevemente la experiencia de la Bauhaus, que se desarrolló en Alemania entre 1919 y 1933. Y en ella, el trabajo pedagógico realizado por los artistas Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten.

En los cursos de Kandinsky se enseñaban los elementos abstractos propios del dibujo y la pintura, como son la línea y el color; se trabajaban los colores primarios, secundarios y terciarios, así que las líneas y planos desde lo más simple a lo más complejo, estudiando las relaciones entre los elementos de la misma naturaleza. El objetivo era hacer un análisis de la búsqueda de las tensiones y los efectos “psicofisiológicos” u “opticopsicológicos”, producidos. Así se podían descubrir las tensiones que son las fuerzas vivas de cada elemento. Para Kandinsky, el arte o la composición se define como una organización de tensiones destinadas a producir el efecto visual o la sonoridad. El fin del arte es la expresión de una sonoridad total. Los elementos puros (línea, plano, color), la construcción y la composición, se organizan en un verdadero lenguaje que implica a su vez un modo concreto de saber, que no puede ser reducido a los parámetros conceptuales, sino que

se realiza como comprensión de sí y del mundo, como estructura de conexiones que develan lo real,(ver anexos).

Para Paul Klee, la enseñanza en la Bauhaus, consistía en transmitir su experiencia traducida en la pintura y el dibujo, en torno a la construcción de lo unitario, partiendo de la multiplicidad.¹⁷⁹ Su libro *Notas pedagógicas*¹⁸⁰ fue elaborado en tanto que programa de instrucción teórica de la Bauhaus, allí él desarrolla con una serie de ejercicios prácticos, los conceptos de línea, forma, movimiento, estructura, profundidad, verticalidad, horizontalidad, etc. Ejemplo de esto son: las características de la línea en sus diferentes movimientos: líneas pasivas, activas y medias, (ver anexos). La explicación del ritmo estructural basado en la repetición. Los conceptos de estructura en la naturaleza: la simetría, la verticalidad y la horizontalidad. Los símbolos de formas en movimiento, el péndulo, el círculo y la espiral. Y el infinito movimiento cromático.

Por su parte Johannes Ittem, se dedicó al color. Resultado de esa experiencia es su libro *Arte del color*,¹⁸¹ en el que desarrolla las diferentes relaciones del color, ejemplo de ello es lo siguiente: el color físicamente; la realidad del color y el efecto coloreado; la armonía de los colores; los siete contrastes del color; la mezcla de los colores; los conceptos de forma y color; y la enseñanza sobre la impresión y la expresión de los colores.

¹⁷⁹ Bauhaus 50 años Droste Magdalena Bauhaus archiv,1919-1933. Editado por el Archivo y Museo de Diseño Bauhaus, Klinge Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1991

¹⁸⁰ Klee, Paul *Pedagogical Sketchbook*. Faber & Faber Limited. Inglaterra 1972. Primera publicación *Pädagogisches Skizzenbuch* Editado por Walter Gropius y L. Moholy Nagy. Bauhaus Books. 1925

¹⁸¹ Ittem, Johannes, *Art de la couleur*.Ed. Dessain et Tora. Paris 1979. Otto Maier Verlag, Ravensburg. 1961.

Lo anteriormente señalado, de la experiencia de estos artistas en la Bauhaus, nos muestra el carácter cognoscitivo de las artes visuales, en la medida en que concibe que al interior de las configuras visuales se da una intelección.

CAPITULO III

ACERCA DE INTUICIÓN E INTUITIVIDAD.

Gadamer en su texto titulado *Intuición e intuitividad*¹⁸² señala las diferencias entre lo que es la intuición y la intuitividad, esta última será el resultado de la formación de la intuición por el intuir. Nos parece pertinente señalar este texto pues consideramos que precisamente en el proceso de creación artística, la formación de la intuición por el intuir es relevante e indispensable en el proceso creativo, el intuir es como el faro para el barco, este intuir alumbró la razón. Respecto a la intuitividad es un predicado de valor, en la narración la intuitividad será una presencia de lo narrado, como si uno pudiera verlo. La intuitividad pone *en movimiento nuestra capacidad de formarnos intuiciones*.¹⁸³

Gadamer señala que las palabras: intuir y mirar están lingüísticamente relacionadas y remiten a algo visible. Y que esta última fue utilizada por primera vez para la visión divina de los místicos. En estas aplicaciones de la palabra se escucha el componente temporal del demorarse, como el “estar sumido en la contemplación”. Y si de la contemplación se trata, esa contemplación la encontramos de manera inmediata en las artes visuales, pero ella también se da en la poesía, pues en ella la palabra nos lleva a un más allá de su sentido, o más bien a otros sentidos (que la palabra en su ámbito común comunicacional no tiene). Esto también podría considerarse como una forma de contemplación: el contemplar nos permite “ver más” de lo que veríamos en una simple mirada. El componente temporal del

¹⁸² Gadamer *Estética y hermenéutica* p.158

¹⁸³ *Ibidem.*,160

demorarse es propio de las artes visuales y de la poesía. Nos demoramos ante el cuadro y al escuchar la palabra poética.

Los términos de intuición e intuitividad podemos aplicarlos a la poesía y a la pintura: la pintura es una intuición de algo. Y los dos sentidos de intuir y mirar (o contemplar), se encuentran en ellas, tanto en la poesía, como en la pintura. Decimos que se encuentran en ellas, porque durante el proceso poético o pictórico, la intuición y la contemplación están presentes. Pintar y dibujar nos remiten al mirar y al mostrar. Tanto en la pintura como en el dibujo, ese mirar se da y se experimenta como conocimiento de la realidad, ejemplo de ello es la representación en el dibujo y en la pintura: el dibujo analítico intenta representar los objetos en el espacio, y ello es la expresión y el producto de la observación de una realidad. El dibujo y la pintura abstractos no son representación de la realidad, son la expresión de una intuición. Son la transformación de una mirada hacia un afuera o hacia nuestra interioridad, la expresión de una intuición de las sensaciones y sentimientos, o la huella de la memoria, esto nos llevará a ese mirarse hacia sí, a una interiorización de las sensaciones y sentimientos que se quieren expresar. Podríamos decir que la pintura, es intuición e intuitividad, (mirar y contemplar.)

Si para Kant la “intuición” y el “concepto” son momentos analíticos del juicio cognoscitivo y que ambos realizan el conocimiento. Podríamos hablar del carácter cognoscitivo del dibujo y de la pintura. Platón distingue entre intuición intelectual e intuición sensible, *noésis* y *aisthésis*. Al realizar esta distinción,

introduce el concepto de intuición formado según el modelo de estructura de la percepción sensible. Pero no es válido aplicar los conceptos de lo sensible y de lo inteligible en la experiencia del arte, porque la satisfacción estética no está determinada por la contraposición entre la razón y los sentidos¹⁸⁴. La intuición como inmediatez del ser dado sensible o espiritualmente (Husserl lo llamaría la cualidad de algo dado corporalmente) o cumplimiento intuitivo de intención, es una abstracción. Aristóteles habla de la *aisthesis* que siendo específicamente una percepción sensible, lo es siempre de un universal.

Pues la captación última de los principios se encuentra solo en la ejecución del pensamiento mediador. El hombre vive en el logos, y el logos, la lingüisticidad del ser en el mundo, tiene su determinación en el hacer-intuitivo de algo, de tal modo que el otro lo vea. La palabra aristotélica para ello es *deloún*, en la cual está la raíz del comportamiento deíctico, del mostrar.¹⁸⁵

La palabra aristotélica *deloún*, quiere decir mostrar y Gadamer nos remite a esta observación de Aristóteles, porque el “mostrar” es una característica de la lingüisticidad del ser en el mundo, el hombre vive en el logos: muestra y se muestra por y en el lenguaje como ser en el mundo y para el mundo. Con esto queda anulada la contraposición entre intuición sensible e intelectual, o entre intuición y concepto.

La experiencia del arte no puede ser comprendida desde una contraposición abstracta al conocimiento conceptual.¹⁸⁶

Gadamer señala que el concepto de intuición viene desde la formulación de una

¹⁸⁴Gadamer *Estética y hermenéutica* p 155-156,

¹⁸⁵Ibi p.156

¹⁸⁶ Ibidem. p.157

cognitio sensitiva por Baumgarten, luego, Kant en su *Crítica del Juicio* habla de la intuición como una “representación de la imaginación” y es en su *Crítica a la razón pura*, donde el concepto de intuición es situado en el contexto de la estética: el tiempo y el espacio son formas de la intuición, los conceptos sin intuición son vacíos y no posibilitan ningún conocimiento. La imaginación representa la capacidad universal de tener intuición (representar), sin la presencia del objeto. Para Gadamer, no se puede partir del concepto de percepción, en lo que se refiere al problema de la intuición en tanto que problema de teoría del arte:

Así pues, se yerra desde el principio en el lugar del problema cuando se parte del concepto de percepción o, incluso, del concepto del juicio de percepción, y no se debe pasar por alto, en lo que se refiere al conocimiento teórico, que para Kant, tanto la ‘intuición’ como el ‘concepto’ son momentos analíticos del juicio cognoscitivo, y que sólo por medio de su co-operación realizan el conocimiento.¹⁸⁷

...el problema de la intuición en tanto que problema de teoría del arte no puede ser enfocado desde un planteamiento epistemológico, sino que está referido al ámbito de la imaginación libre y en su productividad.¹⁸⁸

Para demostrar esto, Gadamer señala que no se puede restringir a los objetos visuales, sino mas bien ocuparse de las artes del lenguaje y sobre todo de la poesía, pues es en ella donde la palabra intuitivo se aplica como una cualidad especial de la descripción o de la narración, de manera que lo que uno no está viendo por sí mismo, sino que se lo cuentan, llega a verlo, por así decirlo, “delante suyo”. Intuición y mirar están relacionados con lo bello, remiten a lo que hay que ver de un modo. Mirar algo

¹⁸⁷ Ibidem. p. 154

¹⁸⁸ Ibid.

es contemplar ese algo, significa demorarse en esa contemplación.

No se trata de la inmediatez de lo sensiblemente dado sino de la formación de la intuición, la intuición formada, “representación de la imaginación”, es el fundamento de todas las artes. La expresión más acertada sería *cognitio imaginativa*. Según Gadamer, desde el punto de vista de Kant no puede reconocerse el carácter cognoscitivo del arte porque él parte en *La analítica de lo bello*, del “punto de vista del gusto”, “esto es del ideal de la belleza libre”, cuya pauta es lo decorativo y la naturaleza.¹⁸⁹ Gadamer se remite a Kant y encuentra que es en la concepción del genio y no en el concepto del juicio del gusto donde Kant trata del arte.

El arte debe definirse como aquello que nos invita a contemplarlo. A la intuición hay que formarla por medio del intuir. En el arte, la intuición es la *intuición del mundo*¹⁹⁰ como una perspectiva, esto quiere decir que, en el arte, la “intuición interior” proporciona una intuición del mundo. Hegel intentó presentar los modos de intuición del mundo en sus *lecciones de Estética*. Según el cual ante *cualquier conocimiento -científico conceptual, el modo en que se intuye el mundo y el todo del ser-en-el-mundo, ya han encontrado su configuración en el arte.*¹⁹¹

La intención de la fundamentación kantiana de la estética era eliminar la subordinación del arte al conocimiento conceptual, respetando la referencia

¹⁸⁹Ibidem. p.157.Kant, citado por Gadamer.

¹⁹⁰ Ibidem. p.160.

¹⁹¹ Ibidem.p.161

significativa al comprender conceptual. Pero con la distinción kantiana entre lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte, toda belleza artística es dependiente.

Con ello, Kant cae en la falsa alternativa entre arte objetual y naturaleza carente de objeto, en lugar de comprender la libertad de lo objetual (del ‘concepto’) como una variación inmanente a la creación artística misma y a su referencia propia a la verdad.¹⁹²

Para Gadamer cuando Kant define genio y espíritu “en su significado estético” como la facultad de presentar ideas estéticas, el concepto de idea estética está orientado en su contraposición con la idea de la razón y acompaña al concepto de objeto; el concepto de idea estética es el siguiente:

Una idea no es un concepto, pero si algo hacia lo que hay que mirar, también cuando no queda presentado por la idea ningún concepto determinado de algún objeto, de tal modo que hablar de ‘ampliación’ de un concepto dado se convierte en algo carente de objeto.¹⁹³

Para Gadamer, cuando Kant introduce el concepto de genio y no el del juicio del gusto, es cuando se trata del arte y ve a éste en “encontrar ideas para un concepto dado” con lo cual se muestra la falsa presión del paradigma teórico.

Pero por otro lado, Kant apunta fuera de esta restricción cuando ve en el genio la facultad de ‘aprehender el juego que pasa por la imaginación, y reunirlo en un concepto (que precisamente por eso es original, y al mismo tiempo instituye una nueva regla ...) que se deje comunicar sin imposición de reglas’... En verdad, el concepto no es aquí un concepto ‘dado’. Es ‘original’. Lo cual quiere decir dos cosas: que él mismo no es una imitación, y que aunque implante él mismo un modelo, nadie podrá usar realmente éste si no quiere degenerar por su parte en mera imitación. Al cabo, este ‘concepto’ es la unidad de la intuición misma, un ‘modo’ original de intuición que la obra de arte ‘inaugura’ (eröffnet).¹⁹⁴

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibidem.p.161-162

¹⁹⁴ Ibid.p. 162

Lo mismo sucede con la poesía, Kant la pone en el más alto rango porque “pone la imaginación en libertad”. Si la naturaleza es utilizada como esquema de lo “suprasensible”, lo cual nos recuerda el sentimiento de lo sublime, en él se trata de las referencias a las ideas de la razón y no al entendimiento. La poesía no está ligada a un concepto dado, sino que va mas allá del concepto, es decir del entendimiento. La libertad de la imaginación propia a la poesía tiene una atadura real, que concuerda con el conocimiento en general, esto quiere decir que la imaginación está referida al entendimiento para concordar con los conceptos de este sin determinarlos.

‘Sin determinación’ aparece como una verdadera y adecuada descripción del jugar con la apariencia el que la imaginación produzca intuición interna sin presuponer la determinación de un concepto dado, y el que, sin embargo, no siga con ello meramente vagas asociaciones, como pudiera aparecer a la vista de lo bello en la naturaleza, sino que realmente de a pensar.¹⁹⁵

Gadamer, señala que lo que Kant describe aquí,...como el logro de la capacidad de Juicio estético o del genio y del espíritu, puede formularse... como el intuir del mundo, que se presenta en cada obra de arte. Lo que este intuir restringe no es un objeto determinado dado en la intuición. La ‘imagen’ que se construye en ese intuir interno hace mirar más allá de cualquier cosa que esté dada en la experiencia.¹⁹⁶

Para Gadamer en el texto de Kant *‘Del ideal de la belleza’... el concepto de lo bello en la naturaleza...parece convertirse imperceptiblemente en el del arte.*¹⁹⁷ Aquí Kant no satisfecho con el concepto de la idea como un modelo del gusto y supone un *‘ideal’* de la belleza como algo que *‘tratamos de producir en nosotros,* se puede comprender como *‘presentación’* en la imaginación que sirve al *‘enjuiciamiento’* de

¹⁹⁵Ibidem. p.163

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷Ibid.

algo, en la naturaleza o en el arte.

El ideal de belleza que Kant le concede al hombre bello, que significa un ser moral y no solamente estético, un perfeccionamiento moral, es el concepto que distingue al hombre, su “sustrato suprasensible”, la “libertad trascendental”. Con esto lo sublime apunta más allá del punto de vista del gusto. La experiencia de lo sublime en la naturaleza eleva el espíritu a su determinación suprasensible, en la que experimenta una satisfacción que se eleva más allá del desagrado causado por la propia impotencia. De acuerdo a esto, Gadamer señala que es precisamente por medio de lo sublime particularmente lo dinámico-sublime en la naturaleza, como Kant prepara el paso del punto de vista del gusto al genio. Con el punto de vista del genio, el del gusto queda rebasado.¹⁹⁸

La libertad trascendental tiene que ver con el hecho de que el producto del genio nos eleva. La obra de arte nos eleva, esto significa que no solo produce deleite, sino que, también puede producir desagrado como sucede con lo sublime de la naturaleza. El hombre ante lo sublime toma consciencia de su determinación suprasensible, y de su incapacidad de abarcar lo inmenso en una intuición.

La coincidencia de la facultad de conocer con el ‘conocimiento en general’ que, según Kant, distingue a la experiencia estética, gana en el caso del arte, ciertamente, un carácter peculiarmente determinado, pero no en un ‘concepto’, sino en la corriente de las intuiciones internas en las cuales se construye para nosotros el contemplar del mundo al que nos compele cada vez más una obra de arte.¹⁹⁹

¹⁹⁸Ibidem.p.164, 165

¹⁹⁹ Ibid; p.165

Para Gadamer, la contribución de Kant ha sido en el desarrollo de la estructura temporal que es propia del concepto de intuición. En la *Crítica de la razón pura*, Kant señala: *Que la imaginación es un ingrediente necesario de la percepción misma*²⁰⁰. Kant prueba que la síntesis de la imaginación constituye la unidad de “aprehensión” y que ello depende de que el objeto venga previamente dado en la multiplicidad de las sensaciones. El juego de sintetizar, debe entenderse como un leer que se va ejecutando en la serie temporal similar a la estructura *temporal de la síntesis de la apercepción*, como lo aclara *el análisis fenomenológico de Husserl*.²⁰¹ Gadamer señala que se trata de cancelar la primacía de las artes plásticas sobre la poesía, porque es *por medio de la metáfora que la intuición vuelve a formarse*.²⁰² Kant indica que la metáfora no compara nada del contenido sino ‘*la transferencia de una reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual no pueda quizás jamás corresponder directamente la intuición.*’²⁰³

En la poesía, el poeta cancela toda correspondencia directa y al hacer esto despierta la intuición. Para Gadamer, Kant en su *Crítica del Juicio* no pretendía fundamentar de nuevo la *Estética*, sino el juicio teleológico. Esto se confirma por el interés que tuvo ésta *Crítica* en el pensamiento idealista: desde Fichte hasta Hegel los idealistas otorga el primado de lo bello al arte y no a la naturaleza. En este contexto

²⁰⁰Ibid Kant, citado por Gadamer.

²⁰¹ Ibidem.:p.166

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid . Gadamer cita a Kant.

no era posible la distinción entre concepto e intuición, como lo había propuesto *La Crítica de la razón pura*.

Ciertamente Kant, por lo demás, no dejó de subordinar la libertad del genio a un disciplinamiento por medio del gusto. Sin embargo, la doctrina del genio y el subjetivismo de la temática estética tuvieron como consecuencia que el uso del concepto de juego por parte de Schiller fuera en esa dirección. El hombre que juega no es, en absoluto, el tema efectivamente importante. Antes bien, lo que Kant quiere decir es que nuestra imaginación juega y se une con las demás facultades espirituales, llegando de este modo a conformaciones que no pueden ser construidas merced a la aplicación racional de una regla.²⁰⁴

Por medio de la experiencia de lo bello, nuestras facultades cognoscitivas superiores, la imaginación y el entendimiento, son traspuestas en un juego libre. Pero aquí radica una referencia a la facultad de conocimiento en su totalidad, y este es el punto en el que hay que insistir para la relación del arte a la verdad. La imaginación libre de que aquí se trata no es, ciertamente, la imaginación trascendental que se subordina al concepto.²⁰⁵

A través del concepto de intuitividad, Gadamer vuelve a lo que había expuesto en *Verdad y método* como ontología de la imagen: lo presentado tanto en la obra plástica como en la narración, alcanza la dimensión de lo verdadero, de lo válido, porque no es una copia de la realidad, esto se eleva a una universalidad válida y una existencia permanente. La obra de arte posee la auto certificación, que solo tiene el mito, en el que no se cree, pero uno se encuentra dentro de su poder ontológico.²⁰⁶

Este intuir es una característica esencial en el desarrollo del proceso artístico. La experiencia pedagógica realizada por los artistas en la Bauhaus entre 1922 y 1930, como Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy, Paul Klee y

²⁰⁴ Ibidem; p.169

²⁰⁵ Ibidem.; p.169, 170.

²⁰⁶ Ibid.; p.170,171

Oscar Schlemer, demostró como, cada uno de ellos en su programa pedagógico desarrolló unas técnicas de aprendizaje, partiendo del principio de formación del intuir.

CONCLUSIONES.

El recorrido realizado en esta investigación nos muestra como Gadamer, desarrollando su tesis desde los modos de conocimiento particulares que se dan en el arte, nos conduce a investigar y reflexionar acerca del quehacer propio del arte, y con ello, descubre o devela la condición esencialmente hermenéutica que posee el acontecimiento artístico. Gadamer parte de los conceptos de formación, vivencia, autorepresentación, imaginación, e intuición, y analiza como cada uno de estos conceptos, que forman parte esencial de la experiencia estética, constituyen la base de un tipo de conocimiento expresivo y comunicacional, fundamentalmente ético, que no puede ser reducido a los parámetros impuestos por el pensar técnico o por los baremos de las ciencias de la naturaleza.

Desde su perspectiva, en la experiencia estética –artística- la formación es el concepto clave, ya que va a determinar los otros conceptos: la vivencia nos forma en tanto que es lo propiamente significativo de la experiencia, la unicidad y el modo aprehensivo de los actos de consciencia. La vivencia formativa se realiza como intuición, es un intuir en el que comprendemos, desde nuestra propia perspectiva, desde nuestra existencia, las conexiones de sentido y significado que estructuran el mundo; es formativa porque toda comprensión implica una transformación en la medida en que nuevos sentidos y contenidos se incorporan. Por ello, Gadamer afirma que la experiencia estética es una vivencia formadora y transformadora, tanto para el

creador como para el receptor, debido a que en el acontecimiento que es el arte comprendemos una significación que nos transforma, nos “abre el mundo”, nos permite interpretar la realidad, el mundo, desde contenidos inéditos. Y esta formación nos forma como seres del mundo, en el mundo y para el mundo. Nos formamos humanamente, concientizamos nuestra condición humana, creadora y donadora de sentido.

En este sentido, podemos afirmar con Gadamer, que tanto el dibujo como la pintura no son puramente representación o expresión, sino que son un acontecimiento significativo que se refiere fundamentalmente a lo humano. En efecto, en ambas manifestaciones encontramos que los mecanismos propios de la percepción, de la expresión y de la intuición conforman un saber pre-conceptual, un saber del mundo, que se concreta como donación de sentido. Estos mecanismos de la percepción, de la expresión y de la intuición, constituyen la estructura misma del lenguaje pictórico y dibujístico. Por ello, en la pintura y el dibujo se muestra algo que no está en la realidad sino que la excede, algo que aun cuando proviene de la imaginación del artista tiene su concreción en la labor comprensivo-interpretativa del receptor: el artista intenta expresar ese *algo* en un objeto que se da como una “intuición” a través de sentidos; una intuición que se objetiviza a través de los medios propios del lenguaje visual, tales como, la composición, la forma, el color, el ritmo de la pincelada, la línea, el valor, etc. Ese algo que excede la realidad es justamente la humanidad en su expresión y comunicabilidad.

Al hablar de los sentidos, debemos especialmente hablar de la visión, de la visualidad, y referimos al texto de Arheim analizado anteriormente, pues a través de él hemos constatado como la percepción visual no es algo mecánico, sino un proceso de una gran complejidad, consciente y preconscious (porque la experiencia sensorial no es, necesariamente consciente), cuyas pautas están dadas por un saber que es el saber propio de la sensibilidad, el saber propio de lo perceptivo. La percepción visual, en tanto que proceso, involucra una elaboración conceptual tanto a nivel del sentido de la vista como a nivel luego de la mente, de las capacidades intelectivas: cuando percibimos seleccionamos, captamos de lo esencial de aquello que vemos, simplificamos, abstraemos, analizamos y sintetizamos. En tanto que modos de la visualidad, el proceso de creación y de recepción tanto de la pintura como del dibujo está determinado por esa elaboración conceptual propio de la percepción, es decir, implica un ejercicio de selección, de captación de lo esencial, de simplificación, de análisis y de síntesis. El artista trabaja con lo que Arheim llama *la percepción activa*, él mira en su entorno, pero ese mirar en su entorno, no es solo un mirar hacia el exterior sino también es un mirar hacia su interior, no como algo subjetivo, o personal, sino en su condición humana, como su ser en el mundo.

Arheim señalaba, que la fijación ocular resuelve problemas y que ello es un aspecto de la conducta cognitiva; en la pintura el artista selecciona lo mirado y expresa en el objeto artístico el producto de esa selección, resolviendo problemas de composición, color y forma, igualmente debe hacerlo el que mira la obra, el que

participa como receptor del acontecimiento artístico. Es justamente esta resolución de problemas la que hace posible que las obras de arte, en este caso, los dibujos y las pinturas, no sean únicamente representaciones, sino que impliquen una apertura de mundo, una expresión que se comunica y se interpreta, y que finalmente permite transformar la comprensión que se posee de la realidad.

Por otra parte, Arheim propone que el inicio de la formación de conceptos reside en la percepción de la forma, y la percepción de la forma no coincide con la forma que nos sirve de estímulo, sino que depende del patrón estructural impuesto por la propia percepción, es decir un patrón de forma, un concepto visual o categoría visual. Si tomamos esta categorización de Arheim, y la aplicamos al oficio del pintor, o del dibujante, podríamos decir que ambos, reciben el estímulo de una forma, pero la forma que ellos expresan gráfica o pictóricamente no corresponde exactamente a aquella que les ha estimulado –no es una representación en sentido estricto–, sino que más bien lo que ponen en evidencia es el patrón estructural (concepto visual o categoría visual) dentro del cual ésta se sitúa, provocando así que se haga presente, que se manifieste, el ámbito de sentido humano que constituye el mundo y su significatividad. A su vez, este patrón estructural se manifiesta de diferentes maneras de acuerdo a la forma de expresión propia del artista, a su persona, su mundo y su tiempo. Del mismo modo sucede en la recepción del objeto artístico, en el acontecimiento de la experiencia estética.

En este sentido, podemos decir que en la experiencia estética, por una parte, se hace manifiesto el tejido estructural que hace posible nuestra percepción sensible del mundo –el discurso que lo sostiene- y, por la otra, se intensifica el proceso complejo de la percepción. Si para Arheim, la percepción es *pensamiento visual* porque el proceso perceptivo es ya siempre también un proceso cognitivo, podríamos decir que el dibujo y la pintura son los medios gracias a los que ese pensamiento visual se manifiesta en sus modos de proceder, en su estructura, y se instala en el mundo como proceso cognitivo, como un saber.

La profundidad en la cual observamos al objeto depende de la distancia en la que nos situemos, la tendencia a la simplificación y a la exageración se dan en la percepción y en la memoria, así como en las artes visuales. La percepción y la memoria, son indispensables en la experiencia estética tanto para el creador como para el receptor. El artista al trabajar con la memoria, está trabajando con los *eidolas*, las imágenes mentales de las cuales hablan Leucipo y Demócrito. Y estas imágenes mentales, se producen cuando hay un reconocimiento. La interacción entre la percepción y la memoria es el reconocimiento.

Reconocer significa interpretar algo desde nosotros mismos, en ese sentido, implica que lo que reconocemos es siempre, de alguna manera, una producción de lo ya conocido. El reconocimiento que hacen posible tanto la pintura como el dibujo de nuestros mecanismos perceptivos afirma y expande nuestro conocimiento de lo propiamente humano: de su condición expresiva, de su voluntad comunicativa, de la

condición existencial que hace posible que el mundo sea una constitución de sentido, un tejido de significados. En este sentido, la pintura y el dibujo poseen un lenguaje visual simbólico, es decir, un lenguaje en el que podemos re-conocer aquello que desde siempre ya, pre-conscientemente, sabemos.

Símbolo significa aquello en lo que se re-conoce algo...El re-conocimiento es la esencia de todo lenguaje de símbolos, y el arte, parezca lo que parezca, no puede ser nunca otra cosa que un lenguaje del re-conocimiento. También el arte de hoy, que tantos molestos, enigmas nos plantea cuando miramos de frente su mudo semblante, sigue siendo un modo de re-conocimiento: en el encontramos la desfiguración misma que nos rodea. Es una escritura cifrada lo que él escribe, algo que se quisiera leer porque en él se declara un sentido. Mas es una escritura de signos ininterpretables, indescifrables. En la pintura, conocemos esos signos como los elementos de la superficie: punto, línea, área, color; y lo que está escrito es esa cifra, lo está de un modo inefable, impalpable, imposible de unir con otras experiencias, y, sin embargo, decimos: la construcción esta erguida, el movimiento está atrapado, se ha encontrado una solución. Así pues, hay una conexión de sentido en todo lo que nos rodea como configuración del arte moderno, pero una conexión de sentido carente de clave. Que algo así sea posible nos lo enseña desde hace siglos el arte acaso más sublime de todos: la música. Toda composición de 'música absoluta' tiene una estructura: ser conexión de sentido carente de clave. Tampoco la 'pintura absoluta' de nuestros días ha abandonado el espacio de una conexión de sentido semejante en que vivimos siempre.²⁰⁷

Si hablamos de símbolo y de configuración de sentido tenemos que abordar la expresividad como lenguaje en la pintura, la cual se muestra a través del gesto, el color, el ritmo, la forma o su ausencia, la textura, etc. Todos y cada uno de estos elementos nos comunican una realidad que, siendo particularmente pictórica o gráfica, está relacionada intrínsecamente con nuestra manera de ver y experimentar el mundo, con nuestra condición humana.

La experiencia que hemos señalado de los artistas docentes de la Bauhaus

²⁰⁷ Gadamer, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, p.245,246

nos permite mostrar como el arte es, para los propios artistas, un conocimiento; un conocimiento que no sólo implica un aprendizaje técnico, sino la posibilidad de elaborar modos sensibles de comunicación. Cada uno de los artistas señalados, en su experiencia plástica y docente, desarrollaron un pensamiento, un saber, que transmiten en su labor académica, y que proponen como posibilidad, como potencia ética para el mundo en el que habitan.

Otros ejemplos que podríamos señalar, son Paul Cezanne y Piet Mondrian. Cezanne en su búsqueda de la síntesis de la forma y la desmaterialización de ésta a través de la mancha, logra la profundidad por la yuxtaposición de la mancha, que él traduce como las sensaciones coloreadas y colorantes. Desde 1900, se nota en la obra de Cezanne, que los objetos físicos se funden en el color; el tema de los últimos paisajes se vuelve principalmente la extensión y la profundidad de la naturaleza. Cezanne estaba consciente que la discontinuidad y la fragmentación del estilo al cual él llegó, eran características que sugerían modos de percepción y modelos propios, apropiados, del Siglo XX. El proceso hacia una desintegración del objeto en ciertas obras de un pintor tan apasionadamente ligado al objeto, hace de la última fase de Cezanne una atracción y un enigma. El elemento usurpa el lugar del objeto, la mancha de color en sí misma. Con la utilización de la espátula en la aplicación de la pintura, hacia 1866, Cezanne logra una consistencia en la factura del cuadro, que da una nueva unidad material intrínseca, y que relaciona al cuadro, no solamente a la significación material de los objetos, sino a la consistencia general del mundo

material. Esta innovación era signo de una nueva estética, los progresos de esa estética marcan el desarrollo del estilo impresionista. El impresionismo implicaba la disolución de la mancha en pintura, pero las manchas de color aplicadas con la espátula, que trabaja Cezanne, en su obra “El Estanque de las hermanas” de 1877, propone un tipo de estructura que consistía en las manchas de color; esta estructura será el soporte de sus trabajos veinte años más tarde, y aparecen en las acuarelas hacia 1890. El estilo que desarrolla durante estos años en acuarela, elimina la sustancia material que quedaba todavía como tema de las pinturas al óleo. Los objetos y el espacio que ellas representan, fueron traducidos en relación a colores aparentemente inmatereales. La posibilidad que se dio en las acuarelas, se la dará en las pinturas al óleo al final de 1890. Emile Bernard transcribió y publicó con la aprobación de Cezanne, en 1904, la significación figurativa de la mancha en el estilo de los últimos años, ella es descrita con precisión: “leer la naturaleza es ver bajo el velo de la interpretación por manchas coloreadas, apareciendo según una ley de armonía. Estas grandes manchas (tintas) se analizan también por modulaciones. Pintar es registrar sus sensaciones coloreadas.”²⁰⁸

²⁰⁸ Emile Bernard, *Paul Cezanne*, Revista L'Occident, Julio 1904, p.23. Citado por Gowing Lawrence *Cezanne La logique des sensations organisees*. Traducido por la autora.

El crítico francés Yves Alain Bois en un artículo sobre Mondrian, analiza la relación de la forma, las líneas y los planos en las composiciones, que Mondrian realizara en los cuadros de New York City. Mondrian con la repetición de los planos y líneas busca que se afirme la diferencia. Y es del regreso a las dos formas simbólicas altamente contradictorias (profundidad y repetición) que es constituido New York City. El cruzamiento multiplicado de líneas destruye la entidad estática, monumental, de planos, los elimina en tanto que rectángulos, en tanto que forma. La próxima etapa será eliminar la línea en tanto que forma por la oposiciones mutuales, lo que él trata de hacer explícitamente en sus obras new yorkinas. Esta última destrucción no será posible que una vez aceptada plenamente la posibilidad de la repetición.¹

En “New Realism” Mondrian escribía: “la pluralidad de formas variadas y similares anulan la existencia de formas en tanto que entidades. Las formas similares no muestran contraste, pero están en oposición equivalente. En consecuencia, ellas se anulan ellas mismas más completamente en su pluralidad.”¹

El texto de Yves Alain Bois nos muestra el proceso pictórico de Mondrian, como una búsqueda de la repetición y de la profundidad sin la retícula modular, sin la forma, y por ello elimina los planos y las líneas en tanto que formas. Este proceso de Mondrian es un proceso cognitivo.

La experiencia estética, tanto del creador como del receptor, está determinada por su propia vivencia, pero podemos afirmar que ésta es siempre una

vivencia de comprensión-interpretación, gracias a la que transformamos profundamente nuestra comprensión tanto de lo que somos como del mundo en el habitamos. La representación en la pintura es auto representación tanto para el creador como para el receptor. El artista se autorepresenta porque expresa y muestra esa intuición vivida, y el receptor en la experiencia estética recibe esa experiencia, y se identifica con ella, de acuerdo a su propia experiencia.

La interpretación y la comprensión, como señala Heidegger, son fenómenos hermenéuticos, la interpretación es el desarrollo de la comprensión, entonces: *En ella el comprender se apropia, comprendiendo, lo comprendido. En la interpretación no se vuelve el comprender otra cosa, sino él mismo.*²⁰⁹ En la experiencia estética, el *ser-ahí* tanto del creador como del receptor, se encuentra en su *ahí* gracias a la comprensión e interpretación; por ello la experiencia estética es una experiencia hermenéutica.

La interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión.²¹⁰

²⁰⁹ Heidegger Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica. 1993. p.166.

²¹⁰ Gadamer Hans Georg, *Verdad y método*. p.378

BIBLIOGRAFÍA

BÁSICA

- Arheim Rudolf, 1986. *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Gadamer, H.G. 1991. *Verdad y método*. Ed. Sígueme. Salamanca.
- _____. 2005. *Verdad y método*. Ed. Sígueme. Salamanca.
- _____. 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1998. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- _____. 2006. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos. Colección Neometrópolis
- _____. 1998. *El Giro hermenéutico*. Cátedra, colección Teorema, S.A.
- _____. 1999. *El inicio de la filosofía occidental*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2000. *La dialéctica de Hegel*. Cátedra, colección Teorema S.A.
- _____. 2004. *Hermenéutica de la modernidad*. Conversaciones con Silvio Vietta. Trotta.

COMPLEMENTARIA

- Aristóteles. 1974. *Poética*, Madrid: Espasa Calpe. Col. Austral
- _____. 1990. *Poética*. Caracas: Monte Avila.
- Burke, E. 2005. *De lo sublime y de lo bello*. Filosofía. Alianza Editorial
- _____. 1987. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Ed. Tecnos.

- Cadenas, R.2004. *Poèmes choisis. Poemas selectos*. Québec, Canadá: Ed. Ecrits des Forges y Caracas: Bid & co.editor
- Droste, Magdalena.1991. Bauhaus archiv. Bauhaus 1919-1933.Ed. El a Archivo de Diseño Bauhaus. Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Hegel, G.W.F. 1966. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____.1989. *Estética*. Madrid: Akal. Título original: *Vorlesungenuber die Aesthetik Verlag das europaische*. Berlin: Buch West, 1985
- _____. 1998. *Estética*. Barcelona: Alta Fulla, 2 vols.
- Heidegger, M. 1978. El origen de la obra de arte. En: *Arte y poesía*. México: FCE.
- _____. Año. *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2000. *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.
- Itten, Johannes. 1961. *Art de la couleur*. Dessain et Tolra. Paris. 1979.Otto Maier Verlag, Ravensburg. 1961
- Kandinsky, Wassily. 1970. *Point-Ligne-Plan. Contribution a l' analyse des éléments Picturaux*. Éditions Denöel.Paris.
- Kant, I. _____. [1977] 2007. *Crítica del juicio*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, Introducción y traducción de Manuel García Morente.
- _____.2002. *Crítica de la razón pura*. Ed. Alfaguara Santillana.

Klee, Paul. 1968. *Pedagogical Sketchbook*. Faber & Faber Limited. London. 1972.

Primera publicación: *Pädagogisches Skizzenbuch*. Editado por Walter Gropius y L.

Moholy Nagy. Bauhaus Books. 1925

Revistas

Yves Alain Bois “New York City de Piet Mondrian (1984). Cahiers d’Art, Musée d’Art Moderne, Paris. Francia. 1984

ANEXOS