



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

¿CUÁL ES EL SER DEL ARTE?

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
SERGIO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS
DR. FRANCISCO ULÍSES PLANCARTE MORALES
(ENAP)

SINODALES
MTRO. RENATO ESQUIVEL ROMERO
(ENAP)
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS
(ENAP)
MTRO. ALEJANDRO PEREZ CRUZ
(ENAP)
LIC. FERMÍN JAVIER RUILOBA AUSIN
(ENAP)

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

1. Introducción.....	3
2. Breve esbozo de la historia de la idea Arte.....	5
2.1 Rastreado el origen.....	5
2.2 De Techné a Ars.....	10
2.3 Hacia las Bellas Artes.....	22
Breve historia de la Hermenéutica filosófica.....	27
3.1 La Hermenéutica en la antigüedad.....	28
3.2 Bajo el auspicio del cristianismo.....	30
3.3 El devenir de la hermenéutica durante la Reforma.....	31
3.4 Entre una hermenéutica gramática y una hermenéutica crítica.....	33
3.5 Hermenéutica romántica.....	36
3.6 La influencia del Historicismo en la hermenéutica.....	39
3.7 Martin Heidegger.....	43
3.8 Hans-Georg Gadamer.....	46
4 La estética de Gadamer.....	49
4.1 Aproximación al ser del arte.....	54
4.2 Reflexiones finales.....	54
5 Bibliografía.....	59

INTRODUCCION

Para comenzar es pertinente aclarar que las siguientes líneas, a pesar de lo que pueda parecer, no tienen ninguna gran ambición como elevar al Arte más allá de los lugares inconmensurables donde ya ha llegado, sino todo lo contrario, por un lado desean que la humildad y sencillez del trabajador gremial regrese al artista ya que es a él al que va dirigido, y por otro, en un momento en que el arte ha dejado de tener sentido para su interlocutor, a causa de su auto referencialidad, regresarle a su condición dialógica y así abrir vías de desarrollo plástico.

La estructura de la investigación es la siguiente: son tres capítulos que se interrelacionan pero que también funcionan de manera autónoma como ensayos. En un primer momento el texto tratará de hacer luz en dirección del concepto arte desde el devenir de la idea misma al pasar de los siglos, de los lugares, de las maneras de entender éste concepto y de como se ha ido transformado. En dicha empresa espero sorprender al lector con el surgimiento de los elementos constitutivos de este sistema llamado Arte ya que, como es de esperarse, irán apareciendo en el discurrir del ensayo, como actores de una puesta en escena; para de ésta manera entender el cómo y el que de este concepto tan popular hoy en día por medio del cuando y el porque del Arte. El technite, considerado como demiurgo, que se vuelve artesano. Como gracias a Ficino regresara al pedestal de semidios, y como- entre otras cosas- es que el artista incluso será funcionario público con Le Brun en la Francia del siglo XVII, etc.

El segundo capítulo trata sobre la posibilidad que ofrecen las ciencias del espíritu (las ciencias sociales, las humanidades y, en particular el arte) como medios para la obtención de conocimiento. Se trata de desmitificar a las ciencias de la naturaleza(o exactas) como las únicas poseedoras del camino a la verdad. Por último, el tercer capítulo intenta hacer uso de estas ideas revisadas en los capítulos anteriores para que, con dicho sustento conceptual ya corregido, devolverle al arte su condición de posibilidad de universalidad: buscar en qué consiste ésta producción de imágenes, cuales son sus límites y sus posibles alcances, en cuanto a lo inteligible y en cuanto a lo ontológico. Relacionado

esto último a la pregunta por el ser del arte, el del artista y el de la obra de arte; todo esto desde el corpus de la hermenéutica gadameriana.

Finalmente, el ensayo tiene, más que un interés en resolver dudas, el de crear cuestionamientos en el lector, más que de cerrarse en conceptos, abrir condiciones de posibilidad para el practicante de las artes. No llega este texto a término esperando proporcionar una serie de datos inútiles que no le dejen nada más que información al lector; todo lo contrario, espero fielmente que provoque incertidumbre, malestar, necesidad de tomar una postura, ya que considero urgente que el artista en lo general, y en México, en lo particular, salga de la inercia en la que se halla, que se pregunte, y solo tal vez, encuentre caminos que le lleven a descubrir quien es y a donde va.

BREVE ESBOZO DE LA HISTORIA DE LA IDEA ARTE

Rastreado el origen

La palabra **arte** deriva del latín “*Ars*”, “ars” a su vez traduce la palabra griega “*téchne*”. Entre los antiguos griegos, el campo semántico de *téchne* era, sin embargo, mucho más amplio que el de nuestra palabra “arte”. Designaba una *pericia* o habilidad *empírica*, tanto *mental* como *manual* y abarcaba actividades tan diversas como la artesanía, la medicina, la navegación, la pesca o la estrategia militar. Quien desempeñaba tales actividades como la poesía, pensaban los griegos, poseía una *téchne* específica.

El historiador de las ideas Oskar Kristeller había ya señalado que el término griego así como su equivalente en latín, “*no denotan específicamente las bellas artes en el sentido moderno, sino que se aplicaron a todos los géneros de actividades humanas que hoy llamaríamos oficios o ciencias*”.¹

El término *Techne* alcanzó un uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a.C. e implicaba la adquisición práctica de conocimientos; es así como Aristóteles, ya en el siglo IV a.C., define teóricamente el concepto: “*Nace la téchne cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes*”²

Al menos desde el siglo V a.C., que coincide con la época de plenitud del Clasicismo griego, se distinguía dentro de las *téchnai* un grupo especial que los griegos consideraban hasta cierto punto como una unidad, el de la *téchne mimetiké*: aquellas que implicaban el saber o destreza para producir imágenes. Éstas *téchnai*, se agrupaban en torno a la categoría “mimesis”, que puede traducirse como “imitación”; aunque de un modo algo restrictivo.

El sentido original del término se refleja mucho mejor con la idea de “representación” entendida como un acto performativo, como actuación. Pero en un sentido más profundo la palabra “mimesis” debe traducirse como “producción de imágenes”, y a

¹ Jiménez José *Teoría del Arte* Madrid, ed. Tecnos Alianza 2002, pág. 54.

² Aristóteles *Metafísica*, I, 1, 981^a citado en Jiménez pág. 55.

través de ella los griegos veían como una destreza similar la del poeta y la del pintor, es decir, la del conjunto que hoy llamamos “artes”.

Para que en el mundo griego antiguo se llegara a percibir esa similitud o cercanía entre distintos tipos de producción de imágenes, lo que implica esa idea de descubrimiento del arte, había sido necesario un largo proceso cultural. Un largo proceso que había permitido a “la mente griega”, establecer un nexo de comunicación de similitud profunda, entre la palabra en su doble vertiente: verbal y escrita, y la forma plástica. Con la consecuencia de terminar estableciendo *un uso representativo* percibido como equivalente, un uso no práctico, ni teórico, *del lenguaje, el sonido y las formas visuales*.

En realidad, este proceso está dominado por las distintas *posiciones de la palabra*, del lenguaje y los *consiguientes tipos intelectuales* que irán apareciendo en la Grecia Antigua, un discurso en que la aparición y consolidación de *la escritura* implicará un giro absolutamente definitivo. Ya bien lo expresa el teórico del arte José Jiménez cuando opina que

*“ poder ver el lenguaje, la abstracción, que hace posible la escritura es también el principal factor desencadenante de la abstracción de las formas plásticas que alcanza su culminación en la época clásica griega. La pintura o la escultura no se verían únicamente en la perspectiva de sus funciones simbólicas, de evocación, como soportes de los rituales, las ceremonias o los juegos, sino en la perspectiva de su valor específicamente formal, en tanto que formas plásticas. Es el nacimiento de la imagen, la emancipación de la forma plástica.”*³

Esto es, la representación sensible valorada en cuanto tal, por sus valores específicamente sensibles, más allá de sus funciones mítico-rituales, es el paso de cultura que permitirá, en cierto futuro, hablar propiamente de “arte”.

La consolidación cultural del valor de la imagen en cuanto tal, tuvo como correlato la afirmación de un nuevo tipo social, el de los especialistas de la mimesis que comprendía a todos aquellos que poseían una *téchne mimetiké*. *“Hacia el siglo VI los ceramistas, pintores y escultores, empezaron a dedicarse a firmar algunas de sus obras, paso revolucionario en la historia del arte que proclama el reconocimiento del artista como individuo.”*⁴

El renombre, la fama y la riqueza de que gozaron los pintores y escultores griegos, en nada inferiores a los de los poetas, muestran de manera fehaciente que la valoración

³ Jiménez J. pág. 75.

⁴ Finley Moisés I, 1981 *La Grecia Primitiva, Edad del Bronce y la Era Arcaica*, Barcelona, Editorial Crítica (trad. castellano de T. Sempere) 1984, pág. 160.

autónoma, estética, de la forma, de las imágenes, se convirtió en algo generalizado, en un hecho de cultura, en el sentido antropológico del término.

Si bien resulta excesivo identificar a quienes los griegos llamaban *technites* con quienes llamamos hoy artistas (ya que no será, sino hasta bien entrado el romanticismo, que el artista toma su forma actual), parece estar fuera de duda que los griegos de la época Clásica veían un nexo común en la *téchne* que cualificaba a quienes se dedicaban a la poesía, la danza, la música, el teatro, la pintura, la retórica, la escultura y la arquitectura.

*“Aunque no se presente todavía con los rasgos estructurales de un “sistema”, algo que no sucederá sino hasta los tiempos modernos, es preciso subrayar que en la Grecia Clásica, además de valorar en sí mismo el universo de la imagen, se produjo por vez primera la idea de la convergencia o similitud formal de todas las prácticas de la representación sensible, independientemente de sus diferencias expresivas o semióticas.”*⁵

En ésta época se dan los inicios de una conformación entre los diferentes ámbitos donde se gesta la formación de “imágenes mentales”(la poesía, la pintura, la retórica, la escultura, etc.), a su vez se da el desarrollo de una crítica a estas exploraciones estéticas; la filosofía ha alcanzado para este momento un grado de desarrollo que le permite posar sus ojos sobre la *téchne mimetiké* y cuestionarla. Tal vez *“fue desde la nueva mentalidad filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando por primera vez en la historia de occidente, que sepamos se les se le exigió al arte una legitimación”*.⁶

Aunque podemos hallar antes de Platón y Aristóteles que se habían dado pasos para una búsqueda de sustento filosófico al fenómeno de la mimesis, como es el ejemplo del poeta Simónides de Ceos (556-668 a.C)⁷, no es sino hasta Platón que se analiza aguda y sistemáticamente al arte. Iris Murdoch, célebre filósofa británica del siglo XX, realiza un seguimiento exhaustivo de la postura de Platón a lo largo de su obra con respecto al arte: *En un memorable pasaje de la República (398a) dice que si un poeta dramático intentara visitar el Estado Ideal, sería acompañado cortésmente a la frontera. En otras partes Platón es menos cortés y en las Leyes propone un meticuloso sistema de censura. Diseminadas por*

⁵ Jiménez J. pág. 82.

⁶ Gadamer Hans Georg *La Actualidad de lo Bello* Barcelona, ed. Paidós 1991, pág.29.

⁷ Quien fue posiblemente el autor de la primera comparación entre la filosofía y la pintura.

*toda su obra, desde el comienzo hasta el fin, hay severas críticas y aún burlas, dirigidas contra los practicantes de las artes.*⁸

¿Por qué es que Platón resulta tan claramente escéptico con respecto a las artes? Puede resultar en principio sencillo, aunque requiere de cierta actitud hermenéutica su comprensión ya que como hemos percibido líneas atrás, no sólo podría calificarse como un mero escepticismo, sino como una franca y ácida oposición al arte.

En primer lugar hay que distinguir que las *téchnai mimetiké*, inducido esto por los Sofistas, apelaban al placer⁹ como fundamento de búsqueda de lo bello mientras que para Platón la belleza no resulta ser algo placentero, como menciona en el *Hipias Mayor*: la belleza no es lo que produce placer por medio del oído y de la vista. Ya que para él, el placer es por naturaleza inmoderado, indefinido y enemigo de la recta proporción.¹⁰

En segundo lugar, el arte que para Platón resulta aceptable es el que no obedece a la belleza como finalidad última ni tampoco a la experiencia sensorial, sino el que “*debe obedecer a la verdad; y la verdad expresa a la realidad, y es pura, breve y falta intensidad*”¹¹

Por último, la *téchne mimetiké* no expresa bajo sus planteamientos la realidad, ya que no es verdadera, sino engañosa. ¿Cómo es esto? Platón encuentra que en la imitación uno está obligado a dejar ciertos elementos de lado y, a su vez, a destacar otros, es decir, al mostrar no se es totalmente fiel y se tiene que exagerar, se quiera o no; si bien es importante este planteamiento en sí mismo, lo es más si se observa desde la perspectiva de que: *Platón piensa el ser verdadero como el prototipo y toda realidad aparente como una copia de esa imagen primigenia.*¹²

Entonces, teniendo en cuenta ésta distancia ontológica, el arte era, en su visión, considerado como una imitación de imitaciones, siendo motivo para que él lo relegue a un tercer rango ontológico.

⁸ Murdoch Iris. *El Fuego y el Sol*, México, ed. Fondo de Cultura Económica 1982, pág. 9.

⁹ Se atribuye, por ejemplo, a Isócrates (*Panegyricus*, cuarenta) la distinción entre dos tipos de *téchnai*: las que servían a las necesidades de la vida y las que producían un placer (*Hedoné*). Otro retor sofista, Alcídama de Elaia (S.IV a.C.) Abunda en la misma idea: “estos sujetos son representaciones (*mimémata*) de los cuerpos reales y proporcionan el placer de la contemplación, pero ninguna utilidad procuran a la vida de los hombres.” (*Oratio de Sophistis*, 10). Jiménez J. pág. 84.

¹⁰ Para mayor profundidad en estos aspectos, consultar el *Timeo*; ahí se encontrará que incluso para Platón lo estético es lo moral.

¹¹ Murdoch I. pág. 29.

¹² Gadamer H. *La Actualidad de lo Bello* pág. 56.

Si bien Platón tiene un menosprecio por las *technai*, no lo tiene por todas, al menos no en igual medida. Se puede percibir en la República, tanto como en el Filebo (donde analiza y categoriza negativamente al placer desde la filosofía) el odio que tiene por el teatro, sin embargo, en el Timeo valora tanto el carácter armónico, como el aspecto matemático de la música. *Platón estaba interesado en la Música y en el descubrimiento Pitagórico de que los intervalos de las escalas se pueden expresar numéricamente. Frecuentemente utiliza metáforas musicales, y trata la armonía audible como un aspecto edificante del orden cósmico*¹³.

Es más, Platón consideraba las posibilidades del arte (siempre y cuando fuera sobrio y sencillo)¹⁴ con fines educativos; esto será importante a futuro, ya que posteriores teóricos retomarán ésta posición purista y moral como una posible recuperación de la justificación platónica. *En las Leyes que son un tratado que describe una sociedad completamente estable, Platón hace a las artes un cumplido (y es un cumplido) que ahora reciben en Europa Oriental. Estudia los usos didácticos del arte con todo detalle;... Las Leyes demuestran lo seriamente que Platón tomaba el poder de las artes.*¹⁵

Ahora bien, la teoría antigua del arte, según la cual a éste le subyacía el concepto de mimesis (imitación) tuvo que esperar a Aristóteles¹⁶ para reconocer el sentido cognitivo existente en la imitación. Es decir, el que imita algo, hace que aparezca lo que él conoce tal y como lo conoce; es decir, como la verdad no puede ser conocida ni representada en su totalidad, lo que el artista hace es representar una parte de verdad que es la que el conoce. Se puede ir más lejos aún al afirmar que no hay más que lo representado y que si se trata de adivinar algo, es qué “es” esa representación; este adivinar no hace sino apelar al conocimiento “adormecido” del receptor, el cual si descubre, recuerda o adivina algo, será eso que es en verdad lo representado. Gadamer se expresa a este respecto en estas palabras:

“La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no solo el que lo representado esté ahí, sino que ha llegado de manera más auténtica. La imitación y la representación no son solo repetir copiando, sino que son conocimientos de la esencia. En cuanto que no son mera repetición sino

¹³ Murdoch I. pág. 35.

¹⁴ La poesía didáctica permitida en la República y en las Leyes estaría justificada por su operación efectiva sobre el alma. Murdoch I. pág. 36.

¹⁵ Murdoch I. pp. 23-24.

¹⁶ Revisar *la Poética* para ahondar en la forma en que sustenta la importancia del arte como otra manera de conocimiento. No hay que olvidar que Aristóteles llegó a considerar a la poesía más filosófica que a la historia.

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.”¹⁷

Esto es fundamentado por la teoría de Platón (Anamnesis o Teoría del Recuerdo), la cual comprendía a todo conocimiento esencial como un reconocimiento, esto es, de que solo se reconoce lo ya conocido. “*El alma encarnada tiende a olvidar su visión, pero el entrenamiento adecuado o la incitación le pueden hacer recordar (el esclavo de Menon es capaz de resolver el problema geométrico).*”¹⁸

Tal es la razón por la que el concepto de mimesis bastó a la teoría del arte, si bien es cierto que esto se mantuvo mientras se identificó al conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia.

De Techné a Ars

A lo largo de la antigüedad, la división hecha por los sofistas entre las *technai* que se cultivaban por su aspecto útil y las que lo eran por placer fue probablemente la más influyente. “*Ésta clasificación fue ampliamente aceptada. En la época Helenística apareció a veces de una forma más desarrollada.*”¹⁹

Las diferencias sustanciales que se pueden encontrar con la época anterior, es decir la de las Ciudades-Estado, las encontraríamos tanto en la cantidad como en la variedad de gente involucrada con las artes, así como por supuesto en la repercusión que tuvo esto al transformar el arte en objeto de consumo. “*Un fenómeno del todo nuevo se dio con la*

¹⁷ Gadamer H. *Verdad y Método* pág. 159.

¹⁸ Murdoch I. pp.14. Sócrates llama a un esclavo de su anfitrión Menon, un joven cuya inteligencia es poco notable; entonces Sócrates le hace descubrir sin ningún esfuerzo algunas verdades limitándose a suplir con algunas preguntas las carencias reflexivas del esclavo.

¹⁹ Tatarkiewicz Wladyslaw *Historia de Seis Ideas*. Madrid, ed. Technos 1987, pág. 82.

aparición de la figura del mecenas privado y del coleccionista, a quien importaban poco o nada las ocasiones que las obras de arte tuvieran que celebrar, aunque mucho las cualidades que convertían a éstas en objetos bellos e interesantes. El arte se convirtió en mercancía y entró en la plaza y el mercado”.²⁰ El carácter utilitario de las artes (llámese pintura, escultura y arquitectura) como signo de riqueza y poder lo fue tan común a los griegos como a los romanos. “El arte no cambió para nada cuando se fundó el Imperio. El Estado romano se limitó a estar entre los mecenas del arte Helenístico; y se aseguraba de obtener lo que se le antojaba.”²¹ No obstante, las esculturas griegas(por ejemplo), una vez en los jardines romanos que , ya descontextualizadas no tenían más carga simbólica ni de representación de las deidades que les dieron razón de ser, se volvían dignas de aprecio por sus cualidades formales exclusivamente.

Aunque es de fácil reconocimiento la conexión etimológica entre la palabra del latín ars para referirse a las téchnai,

*la palabra latina es más amplia y su sentido menos cargado de valor que la de sus derivados modernos. En un sentido amplio, “ars” significa manera característica de actuar o de hacer; más especialmente designa una habilidad adquirida, por el estudio o por la práctica. Adquirida por el estudio, ésta habilidad se opone a natura e ingenium ; adquirida por la práctica es lo contrario de scientia, En este último caso la oposición implica otro matiz. Ars, menos teórico que scientia, está más íntimamente ligado a la persona del que lo ejerce; su significación oscila entre “manera de hacer” y “talento”.*²²

Hacia el final de la Antigüedad se empieza a perder la idea de que las artes tenían carga didáctica o educativa, es decir posibilidades filosóficas, ya que hasta la misma filosofía había perdido su carácter de disciplina científica. Para este momento el patrimonio del saber había quedado en las llamadas “artes liberales” (las que no tendían al lucro, se les llamaba liberales por ser dignas del hombre libre), mientras que la pintura, la escultura y demás artes manuales (artes mechanicæ) eran contenidas dentro de las “artes vulgares” (la música, en cambio, como rama de las matemáticas ocupaba un lugar entre las artes liberales).

“Es doble la primera diferencia entre las téchnai. Pues algunas de ellas son intelectuales y respetables, mientras que otras son desdeñables y actúan a través de esfuerzos físicos, y a éstas las llaman artesanas y manuales. Sería mejor que uno se ocupara en la primera clase de las téchnai, porque la segunda suelen dejarla los techníteis, para cuando son viejos y pertenecen a la primera clase la medicina, la retórica, la música, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía, la

²⁰ Kidson Peter *Las Artes Figurativas*. Barcelona, ed. Crítica 1983, pág. 431.

²¹ Kidson P. pág. 432.

²² Gimpel J. pág. 14.

*gramática y el derecho. Y añade a éstas, si quieres, la escultura y la pintura, porque, si bien operan a través de las manos, sin embargo, su obra no requiere fuerza juvenil.(Galeno...)”*²³

Si bien es importante lo completo que desarrolló Galeno (médico del siglo II) la división entre las “artes liberales” y las “vulgares”, no lo es menos el sentir que expresa al respecto de las condiciones sociales del mundo griego y el poco respeto que se sentía en su época por el esfuerzo físico.

Es preciso notar que no es sino hasta Marciano Capella, quien escribió entre 410 y 439 d.C., que se definen en definitiva las siete artes liberales en su obra. “Sobre las bodas de la Filología y Mercurio”. “*Las disciplinas liberales y su orden de progresión eran la Gramática, la Retórica, la Dialéctica, la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música.*”²⁴ A ésta clasificación, Boecio (480-525 d.C.) hace a su vez una división nombrando a las tres primeras el nombre de Trivium y a cuatro últimas (artes matemáticas) el nombre de Quadrivium.

Bajo este panorama teórico y tomando en cuenta que para este momento el mundo cristiano se hallaba dividido en el Imperio Romano de Occidente (con sede en Roma) y en el Imperio Romano de Oriente (con capital en Bizancio), se da una nueva etapa que demanda una nueva justificación para el arte.

Leon III el Isaurico, emperador bizantino, toma la decisión de cubrir imágenes y prohíbe su culto en el año 726. (Esto dará pauta al surgimiento de la célebre “querrela de los iconoclastas” que sacudirá al Imperio de Bizancio a lo largo de los siglos VIII y IX, siendo este acontecimiento a su vez el preámbulo del movimiento luterano de reforma que cimbrará toda Europa 500 años después).

La decisión tomada por León III responde a factores de 2 tipos básicamente, el de tipo religioso y el económico-militar. Este soberano reconoce que gran parte de los creyentes veneraban a los iconos e imágenes como la divinidad misma y no como su símbolo; así, para evitar con ésta iconolatría el regresar al paganismo, prohíbe las imágenes (iconoclastía).

Por otro lado, la situación bélica que pervive en esos años en Bizancio en contra de las constantes invasiones árabes, obliga al imperio a percibir mayores entradas de capital y un mayor número de soldados para fortalecer sus ejércitos: “*Quitándoles a los monasterios*

²³ Jiménez J. pág. 89.

²⁴ Jiménez J. pp. 90-91.

su principal fuente de recursos, la venta de los íconos , León III disminuye el reclutamiento de los monjes en beneficio del ejército y recupera los bienes monásticos no sometidos a impuestos.”²⁵El final de este conflicto se resuelve en detrimento de los iconoclastas durante el siglo IX, para entonces los iconólatras toman el control de los productores de imágenes, elaboran manuales para la elección y la composición de imágenes (*mismas que los pintores siguen usando en la Iglesia ortodoxa griega hoy en día*).²⁶

Del otro lado del continente, en el imperio Carolingio tanto los teólogos como los artistas son también influenciados por las discusiones y conflictos teóricos de Bizancio, se condena la adoración impía de imágenes pero se prohíbe romperlas. Las imágenes cobran un valor pedagógico para las masas.

La justificación que Platón ofrecía para el arte en cuanto que de enseñanza resurge en estos momentos con mucho mayor empuje dándose una nueva justificación al arte desde el seno mismo de la Iglesia.

*“Fue una decisión fundada, por cuanto el contenido del mensaje cristiano era el único lugar donde podía legitimarse de nuevo el lenguaje artístico que se había heredado. La “Biblia Pauperum”. La Biblia de los pobres, que no podían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano, fue, como narración figurativa uno de los leitmotivs decisivos para la justificación del arte en Occidente”.*²⁷

A poco más de un siglo de distancia y tal vez como una consecuencia de ésta nueva justificación del arte, el teólogo y filósofo Hugo de San Víctor (1096-1141) fórmula (posiblemente por vez primera) un esquema de 7 artes mecánicas (en correspondencia con las 7 liberales de Capella):

*“Estas siete artes mecánicas eran: lanificium (que suministraba a los hombres vivienda y herramientas), armatura (que comprendía la arquitectura), navigatio, agricultura, venatio (estas 2 últimas suministraban alimento) medicina y theatrica (o arte del entretenimiento, concepto especialmente medieval. La arquitectura, así como varias ramas de la escultura y la pintura aparecen, junto con otros oficios, como subdivisiones de armatura ocupando así un lugar completamente subordinado, incluso entre las artes mecánicas. La música aparece en todos estos esquemas en compañía de las disciplinas matemáticas, mientras que la poesía...está estrechamente unida a la gramática, la retórica y la lógica”.*²⁸

Para este momento, la afinidad que los griegos habían hallado entre las diferentes formas de producción de imágenes ha desaparecido totalmente, la poesía incluso es algo distinto a un arte. *“La poesía era un tipo de filosofía o profecía, una oración o confesión, y*

²⁵ Gimpel J. pág. 58.

²⁶ Gimpel J. pág. 59.

²⁷ Gadamer H. *“La Actualidad de lo Bello”* Barcelona. Editorial Paidós 1991, pp. 30-31.

²⁸ Jiménez J. pág.91.

*de ningún modo un arte. La pintura y la escultura no se clasificaron nunca como artes, bien fueran laborales o mecánicas”.*²⁹

No se puede hacer un seguimiento objetivo del desarrollo de las artes a lo largo y ancho de la Edad Media si no tomamos en cuenta que, no obstante habiendo sido aceptadas las artes figurativas por su carácter didáctico, no llega a rebasarse el cuestionamiento iconoclasta del siglo IX; muy al contrario, a comienzos del siglo XII, por ejemplo; los pintores y escultores son expulsados de los monasterios de Cister, prohibiéndose no solo la representación, sino el color en sus muros.³⁰

Ya para el siglo XIII surgirá otro importante, iconoclasta, Francisco de Asís, que rechazará toda influencia arquitectónica y/o pictórica en su orden religiosa: *“Un foso, un cerco, nada más; nada de muro en honor de la Santa Pobreza y Humildad; cabañas de barro y madera; iglesias, muy pequeñas y ni la predicación, ni ninguna otra consideración deben llevar a los hermanos a construir templos grandes y ricamente adornados”.*³¹

Así podemos ver que el arte se cargaba momento a momento de un, cada vez más fuerte, carácter utilitario de propagación religiosa; si bien el arte había sido criticado por su desapego a aspectos ideológicos más ortodoxos de la Iglesia, con el tiempo fue adquiriendo poco a poco un papel más y más relevante e incluso hasta necesario para su sociedad.

Los artistas, bajo la idea que subsiste en la actualidad, no lo habían sido durante la Edad Media; mientras que la música y la poesía eran enseñadas en las universidades, las artes visuales quedaban relegadas a *“los gremios de artesanos, en lo que los pintores están a menudo asociados con los drogueros que preparan sus pinturas, los escultores con los orfebres y los arquitectos con los albañiles y carpinteros, es decir; no eran artes dignas de ser consideradas intelectuales”.*³²No es sino hasta la Florencia de los Medici en el siglo XV que se sientan las bases para que el pintor y escultor pasen de ser simples artesanos a artistas de la misma importancia que los músicos y los poetas.

Desde la antigüedad se pueden rastrear importantes aportes a la lucha por insertar a las hoy contempladas como expresiones artísticas en el marco de las artes liberales.

²⁹ Tatarkiewicz W. pág. .87.

³⁰ Para ahondar en este periodo ya sea teórica o plásticamente, se puede consultar la posición de San Bernardo de Claraval, notable al interior de la orden de Cister (Citeaux).

³¹ Gimpel J. pág. 61.

³² Kristeller P. pp. 191-192. En la cita 61 del presente texto se ahonda en la estructura cerrada del Medioevo desde la postura de Barasch.

Ya Vitrubio, destacado arquitecto romano del siglo II a.C., dirige su obra “Los diez libros de arquitectura” a los letrados de la época para mostrarles porque la arquitectura era digna de las artes liberales. Poco más de un siglo después Plinio El Viejo reincidirá en ésta línea cuando escriba en su “Historia Natural”: “...no solo los hombre de buena familia sino hasta los hombres de alto rango se entregan a ella y su uso se prohibió a los esclavos. Así ninguna obra de pintura o de grabado se debe a manos de esclavos”³³ El camino mostrado por Vitrubio y Plinio será el que tome Ghiberti en búsqueda de satisfacer la ambición social e intelectual de los artistas. Hacia 1447 se publica “Commentarii”, texto en el cual Ghiberti no reparará en la descripción de procedimientos ya que lo que escribe es una obra que atenta a ser científica. Contemporáneo a Ghiberti se halla Alberti el cual logrará llegar más lejos que sus antecesores.

No obstante que Leone Battista Alberti (1404-1472) nace en Génova, es en Florencia, en un período entre 1434 y 1442,³⁴ que escribe su tratado “De Pittura”, mismo que será punto de partida para una nueva visión de lo que el arte llegará a ser hasta nuestros días. Para empujar este proyecto se basará en cuatro puntos básicos, la categoría de “lo bello”, el sustento teórico para elevar a la pintura de rango, la igualdad de las artes visuales y la falta de utilidad de la obra como valor categorial, mismos que se interrelacionan en todo momento.

El momento cultural que vive Alberti se ve inmerso en un mundo donde los estudios humanistas tienen una gran relevancia en todos los ámbitos. Ésta situación lo llevará a voltear hacia los ideales griegos y recuperar la categoría de “lo bello”. “*La belleza es una cierta armonía entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable*”.³⁵

Este concepto de “Belleza” por si solo no entra en nuestro problema a resolver, sino cuando Alberti lo relaciona con la pintura:

“El estudioso de la pintura -aprenderá de la naturaleza misma y persistirá en ésta investigación- con los ojos y con la mente(,) hasta que no haya parte alguna de la que no conozca su función y simetría, como dicen los griegos. Atento siempre no sólo a la similitud de todas las partes, sino ante todo a su belleza. Pues la belleza en pintura es tan agradable como necesaria”³⁶; más adelante apuntará: “la idea de belleza, que los más entendidos discernen con dificultad, huye de los ignorantes”³⁷.

³³ Plinio el viejo *Historia Natural* Libro XXXV pág.37 citado en Gimpel pág. 38.

³⁴ Algunos autores señalan el año de 1435 como el exacto. Jiménez J. pp. 92

³⁵ Jiménez J. pp.94.

³⁶ Alberti L. *De la Pintura* Pág. 116 citado en Jiménez pp. 93-94.

³⁷ Ídem.

Del párrafo anterior podemos ver que, la belleza no es solo determinante y muy apreciada, sino que su aprehensión (es decir su obtención) depende de un conocimiento teórico; en otras palabras, de un aprendizaje intelectual (no solamente físico) es de donde se puede obtener lo bello, lo cual significa necesariamente que el pintar vendría a ser un arte liberal y no más un arte mecánico.

Al ascender a la pintura, Alberti está haciéndolo a su vez por la escultura y la arquitectura, como bien advierte Jiménez: *“los tres tratados que escribió Alberti sitúan por primera vez desde la antigüedad a las tres artes visuales principales en pie de igualdad: De Pictura (...), De Statua (...), De re aedificatoria(...). Parece fuera de duda que el designio de escribir estos tres tratados implicaba en Alberti un propósito conciente de la necesidad de fundamentar teóricamente la ubicación de estas tres artes entre las disciplinas liberales”*.³⁸

El último punto aunque no el menos importante, ya que tendrá repercusiones hasta el presente en el concepto de obra, es el de alabar en su tratado sobre arquitectura la obra divina, no tanto por lo útil, como por lo bella: *“Contemplando el cielo y sus maravillas quedamos encantados ante la obra de los dioses más por la belleza que vemos que por la utilidad que podemos advertir”*.³⁹

La labor teórica de Alberti lo sitúa entre los precursores de lo que es el arte hoy en día, pero hay que observar que, a pesar de sus esfuerzos, los artistas visuales de su época continuaban enclavados en los gremios artesanales. Muestra de ello es Leonardo Da Vinci quien conoce poco el latín y nada de griego (debido a su instrucción enclavada en el ámbito del gremio artesanal) y, no obstante, reclamará a los escritores un nuevo sitio para la pintura: *“Si, es equivocadamente, escritores, que la habéis dejado fuera de las artes liberales”* ⁴⁰. Hacían falta todavía algunos conceptos para concretar ésta recategorización del artista-artesano en artista-genio, y será Marsilio Ficino quien lo logrará poco tiempo después.

Ficino, nacido en 1433, quién es un ferviente neoplatónico, recibe (junto con Poliziano, Landino y Pico della Mirandola entre otros) el apoyo de Cosme de Médicis (los

³⁸ Ídem pág. 93.

³⁹ Ídem pág. 94.

⁴⁰ Da Vinci Leonardo, *Tratado de la pintura* Buenos Aires, Ed. Losada 1944, pág. 8.

más célebres mecenas de la historia cuya residencia se localizaba en Florencia) para fundar la “Academia de Careggi” (en recuerdo de la Academia de Platón, la cual a su vez recibió el nombre por cierto emplazamiento cerca de la Acrópolis de Atenas donde Platón y sus discípulos se reunían para filosofar). Bajo este posicionamiento institucional será que Ficino quien por vez primera asocia las ideas de “genio” y “creación” con el arte. Durante la Antigüedad y todavía en el Medioevo la distinción entre “hacer” y “crear” era de una claridad apabullante; el “hacer” tenía connotaciones artificialistas las cuales lo excluían del campo de lo perfecto, delimitándolo así de la esfera de lo humano; el “crear”, por otro lado, era exclusivo de Dios. Los escritos de Ficino habrán de transformar al artífice en un ser divino:

“El poderío humano es casi semejante a la naturaleza divina: lo que Dios crea en el mundo por el pensamiento, el espíritu lo concibe en sí mismo por el acto intelectual, lo expresa por el lenguaje, lo escribe en sus libros, lo representa por lo que construye en la materia del mundo. Es el dios de todos los seres materiales que él trata, modifica y transforma...El hombre ha visto el orden de los cielos, el origen de sus movimientos, su progresión, sus distancias y su acción; ¿Quién podría, pues, negar que posee el genio del Creador y que sería capaz de construir los cielos si encontrara los instrumentos y la materia celeste?”⁴¹

Para comprender estas líneas en toda su extensión es preciso notar dos de sus tesis: la primera es que para que alguien comprenda las dimensiones y magnificencia de algo, es preciso que tenga la misma inteligencia que la que posee el artífice que la hizo realidad, es decir, si el hombre puede maravillarse por la obra de Dios, es porque él en alguna medida es equiparable en destreza e ingenio a Aquél; la segunda radica en que aquel hombre que tenga esa creatividad (el artista) tendrá la capacidad de realizar “obras” tan espiritualmente apreciables como Dios mismo, en otras palabras, la obra es sustentada metafísicamente. El pintor, el escultor y el arquitecto, bajo ésta idea de genio e inspiración, han muerto como orfebres y albañiles, renaciendo como artistas.

Ficino aporta también cuando apunta hacia la obra e idea que el espíritu del artista se muestra en ella: *“En las obras de arte que interesan a la vista y al oído el espíritu del artista se revela enteramente, y mucho menos para los otros sentidos. En los cuadros y las construcciones brillan el saber y la habilidad del artista; podemos ver allí la disposición y como la imagen de su espíritu, porque el espíritu se expresa y se refleja allí tanto como un espejo refleja el rostro del que se mira”⁴²*. Ésta afirmación también tendrá sus

⁴¹ Gimpel J. pág.47.

⁴² Ídem pág. 48.

repercusiones, ya que, siendo el artista el que se refleja en la obra, no será más el tema o la obra por sí misma la que interese, sino el artista que la creó. Esto traerá como consecuencia la especulación en un todavía imberbe mercado del arte (la obra estará sometida a la ley de la oferta y la demanda), la adaptación de los precios a ésta nueva visión de la obra y a que la obra se desprenda de su carácter teleológico, en consecuencia quedando en libertad de existir como un fin en sí.

No solo situará a la pintura y la arquitectura a la par de artes tradicionalmente liberales como la gramática, la retórica y la música, sino que reemplazará a la dialéctica por la poesía, suprimirá a la aritmética, a la geometría y a la astronomía. Siendo tal la radicalización de Ficino en la categorización de las artes liberales, resulta comprensible la confusión que se creó en torno a su nomenclatura ya que

*“ni aun los mismos diccionarios se ponen de acuerdo sobre la cantidad de artes y su importancia relativa. En el diccionario de la Academia Francesa se lee en la palabra “arte: “Bellas Artes o simplemente las artes por excelencia. La pintura, la escultura, la arquitectura, el grabado, la música y la danza... Algunas veces se agrega la elocuencia y la poesía. Por el contrario, el Littré no considera el grabado como un arte, no tiene reservas con respecto a la elocuencia y la poesía, y deja atrás a la danza”.*⁴³

Tomando en cuenta la importancia fundamental del rol de la iglesia en la sociedad renacentista y por ende, en el desarrollo de las artes, es vital la observancia de la crítica a las artes desde el seno mismo de ella. Ejemplo de ello será el monje Savonarola, gran reformista y crítico de la Iglesia, quien a fines del siglo XV llamará a los artistas a rechazar la filosofía humanista y a abrazar, en cambio, el servicio de la fe ascética. Una vez más los artistas (los pintores principalmente) son reconocidos y utilizados por su gran potencial didáctico, no siendo tan extraño el que se les demande el apoyar la fe, como el hecho de que sí respondan a ésta demanda:

*“Numerosos pintores, de golpe, deja de ejecutar desnudos y temas de inspiración pagana; a instancias del monje llevan sus obras para quemarlas en la plaza pública. Pintores como Fra Bartolommeo se hacen monjes. Botticelli, que debió ser el primer pintor comprometido con los neoplatónicos para expresar su filosofía, deja de trabajar para los humanistas. Y Miguel Angel...esculpe bajo su influencia una Piedad, la que hoy se encuentra en San Pedro de Roma”.*⁴⁴

⁴³ Gimpel J. pág.44.

⁴⁴ Gimpel J. pág. 63.

Si Savoranola concedía a los hoy llamadas bellas artes cierto valor desde un sentido didáctico, Martín Lutero hará temblar al arte y los artistas, al mismo que cimbre las raíces mismas de Roma, ya que éste concebirá una Iglesia sin imágenes.

Corre el año de 1527 cuando Roma es tomada por tropas imperiales, mismas entre las cuales se halla un gran número de luteranos. Estos acontecimientos propician una serie de intentos por parte de la Iglesia de reformarse. Uno de estos esfuerzos atentará directamente contra las libertades y privilegios del arte y los artistas; el 4 de diciembre de 1563 el Concilio de Trento decretará:

“ El Santo Concilio prohíbe que se coloque en las iglesias cualquier imagen que se inspire en un dogma erróneo y que pueda confundir a los simples; quiere que se evite toda impureza, que no se de a las imágenes rasgos provocativos. Para asegurar el respeto de estas decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en lugar alguno, y aun en las iglesias que no estén sujetas a visitas comunes, alguna imagen insólita, a menos que el obispo la haya aprobado. ”⁴⁵

Este decreto de la Contrarreforma es coetáneo a la primera Academia de Arte la cual es fundada por Giorgio Vasari el 13 de enero de 1563. Los estatutos de ésta *“Academia del disegno”*, aprobados por Cosme de Medici (célebre mecenas de la época), contemplan la enseñanza de maestro-alumno siguiendo la pauta de las academias literarias, sustituyendo *“la vieja tradición de los talleres por una especie de formación regular que incluía temas científicos tales como la geografía y la anatomía”*.⁴⁶ Esto dará paso a una comparación y aproximación cada vez más intensas entre pintura y poesía.

Aunque Vasari no fue un filósofo ni tampoco un destacado sistemático, sí realizó una importante contribución a la teoría del arte al otorgar especial énfasis a determinados valores categoriales, tales como la *“grazia”*, *“giudizio”* y la *“facilita”*.

La gracia, valor estético esencial para él, la cual es definida como *“una cualidad versátil y huidiza, continuamente mudable y de difícil comprensión”*⁴⁷, no es sino *“intuición e imaginación”*⁴⁸

Ahora bien, la gracia dependía directamente del juicio (giudizio), término frecuentemente empleado en el Renacimiento el cual no era cuantificable ni demostrable pero que permitía

⁴⁵ Ídem pág. 57.

⁴⁶ Jiménez J. pág. 96.

⁴⁷ Vasari citado en Barasch Moshe *Teoría del Arte* Madrid, ed. Alianza 1991, pág. 180.

⁴⁸ Ídem pág. 184.

al espectador arbitrar sobre la calidad de una obra ⁴⁹: “*después de todo, es la vista la que debe emitir el juicio definitivo*” ⁵⁰Y por último, la admiración por el dominio técnico y por su estudiada despreocupación, Vasari la denominó “facilidad”.

Aunque, por un lado, los artistas se hallan enclavados en un nuevo status social y cultural, por el otro lado, el arte se encuentra sojuzgado por la academia que funge como un mecenas institucional; esto aunado a la decisión por parte de la Iglesia de hacer un arte dirigido: “*Nada debe distraer la atención del creyente de los misterios de la salvación. Todo lo que no sirve a este fin debe ser suprimido.Los paisajes que poco a poco habían sido integrados a las escenas religiosas, ahora se descartan; van a vivir, desde entonces, por sí mismos, así como las escenas familiares y las naturalezas muertas. De ahora en adelante habrá una pintura religiosa y una profana*”. ⁵¹

Es necesario mencionar que para este momento, el surgimiento del género del retrato lleva un papel determinante en el desarrollo de un arte profano; así como ya el poeta tenía tiempo confiriendo fama e inmortalidad al héroe o gobernante al que enaltecía hallando para sí su propio prestigio a partir de ésta función, el pintor o escultor seguirá la misma senda en busca de encontrar similar recompensa: “*En el siglo XVI Pietro Aretino aconseja a los artistas que retraten sólo a hombres famosos, obviamente con la convicción de que el prestigio de los representados revertirá en el pintor. Francesco Bocchi, en 1571, investigó detalladamente la relación social entre los artistas y el público retratado por ellos: cuando más encumbrado estaba el individuo, más elevada era la posición del artista*”. ⁵²

No hay que olvidar que el poder de la estética florentina fue tal, que la estética renacentista resulta inconcebible sin el marco conceptual de Florencia, pero tampoco hay que olvidar los grandes aportes a la teoría que a partir de la segunda mitad del siglo XVI se dan tanto en Venecia como en el norte de Italia.

Tomando en cuenta la distancia cronológica entre unos textos y los otros no resulta tan sorprendente la diferencia que, por un lado, es que la mayoría de los autores venecianos

⁴⁹ Es de suma importancia el hacer notar el acento sobre el espectador, ya que si bien puede ser el artista el que juzga, no lo hace como productor, sino como receptor; algo que se desarrollará al extremo en la época moderna.

⁵⁰ Vasari citado en Barasch Moshe *Teoría del Arte* Madrid, ed. Alianza 1991, pág. 185.

⁵¹ Gimpel J. pág. 67.

⁵² Barasch M. pág. 151.

nunca practicaron actividad artística alguna “y por el otro que no es a los artistas a quien va dirigido, la teoría del arte veneciano, sino al espectador, al público culto”.⁵³ Ejemplo de ello es Ludovico Dolce, erudito escritor veneciano, quien ofrece el punto de vista del profano y del espectador cuando afirma que “la pintura se creó fundamentalmente para dar placer”⁵⁴; y que cuando de placer habla, no se refiere en modo alguno a la génesis de la obra (al autor, naturaleza, etc), sino a la complacencia del público.

Esto es de suma relevancia ya que el surgimiento de un público culto se da en este momento y, tal vez, como consecuencia de esto, los autores tanto como sus escritos cambian en relación a la generación anterior. Es decir, tanto los escritores dejarán de tener una relación directa con la praxis del quehacer artístico, como el público al que se dirigen es otro que el artista.

Otro destacado autor, cuya valía es digna de hacer notar es Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), quien formulará “reglas” de creación y articulará “tipologías” del artista formando el puente entre la teoría pura y la práctica pura; con esto, queda sustentado que el artista es el creador y, por ende, que todo lo que hace proviene de él mismo y no de la naturaleza que le rodea, así “Lomazzo estaba poniendo la piedra angular para la construcción de la teoría académica”⁵⁵ tanto como renunciando a lo natural como modelo a seguir (la teoría de Leonardo había sido rebasada para este momento).⁵⁶

Tomando en cuenta que tanto la pintura como la escultura habían logrado el acceso al terreno de las artes liberales a través de un sustento científico, resultaría difícil la negación de la verdad científica como valor categorial del arte durante la época inmediatamente posterior a la de Alberti, sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVI, ya con una estructura oficial de soporte, no será esto algo irrealizable para alguien con las características del “Príncipe “. Federico Zuccari (1542-1606), protegido del príncipe de Saboya y de Felipe II de España entre otros, quien será elegido presidente (príncipe) de la,

⁵³ Ídem pág. 199.

⁵⁴ Ídem pág. 214.

⁵⁵ Ídem pág. 232.

⁵⁶ “La observación directa de la naturaleza, libre de toda noción preconcebida, ha dejado de ser la tarea mas importante del artista” Barasch pág. 233

poco después de inaugurada, Academia de Roma será el primero que, de forma explícita y absoluta, rechace las reglas o descarte la verdad científica como valor de la pintura.⁵⁷

Hacia las Bellas Artes

El carácter hegemónico que detenta Italia con respecto al desarrollo del arte en los siglos XV y XVI migrará, con el devenir del siguiente siglo, hacia Francia. No obstante la gravedad de la crisis económica que se suscita en Italia y el coto a las libertades del artista, no es sino el uso de cuantiosos recursos hacia el arte por parte de Luis XIV lo que más determinadamente propicia este éxodo. Para la monarquía absoluta, con sede en París: *“el arte es un instrumento de gobierno. La construcción de Versalles es un acto político. El arte debe realzar el esplendor de la corte y el prestigio de la monarquía, acrecentar el mito de la realeza”*.⁵⁸

Corre el año de 1642 cuando Charles le Brun (célebre pintor francés) llega a Roma al ser elegido miembro de la Academia de San Lucas fundada por Zuccari a fines del siglo anterior; ahí Le Brun observa el funcionamiento y organización de la misma, ideas que lo llevarán el 20 de enero de 1648 a hacer una petición al rey francés para la creación de una academia. Ésta petición introducirá la expresión “bellas Artes” por vez primera:

“Según el espíritu del autor- o de autores, porque en su redacción participan Le Brun y otros –la pintura y la escultura son artes liberales para las que crean la expresión bellas Artes. Más tarde, se escribirá Bellas-Artes con B mayúscula y un guión (en francés). La expresión Bellas-Artes sustituye así, a las artes liberales, que hoy ya no tiene mayor significación en Francia para el hombre culto. En adelante se empleará indiferentemente Artes o Bellas Artes”.^{59 60}

⁵⁷ Para análisis en detalle de los mecanismos teóricos empleados por Zuccari para este propósito es recomendable Barasch pp. 242-248.

⁵⁸ Gimpel pág. 71.

⁵⁹ Ídem pág. 77.

⁶⁰ “El propio término de Bellas Artes había aparecido casualmente un poco antes; se había utilizado ya en el siglo XVI por Francesco Da Hollanda (Boas Artes, en portugués); se había hecho más conocido durante el

A imagen y semejanza del modelo italiano de academia, es fundada el primero de febrero de 1648 “La Academia real de pintura y escultura” en Francia;⁶¹ no obstante su predecesora, ésta se volverá una organización fuertemente jerarquizada: “*En orden ascendente encontramos a los alumnos, a los alumnos aceptados, a los académicos, los adjuntos a los profesores, a los profesores, los rectores, el canciller. Y en lo alto de la pirámide el viceprotector y el protector*”.⁶² Esto sucederá principalmente a finales del siglo XVIII, cuando el sólido marco institucional para el desarrollo del arte en Francia se vuelve sumamente restrictivo.⁶³

Como es de esperar también se jerarquizarán los diversos géneros de pintura (todo esto en orden de “nobleza”). Por otro lado se acentuará la importancia de la teoría sobre la práctica, se “*enseñará geometría, perspectiva y anatomía; se dibujará según el modelo vivo, pero en su seno no habrá pintura ni escultura. Se dará privilegio a las conferencias ofrecidas por los principales académicos.....*”.⁶⁴

Es de importancia el notar que, ya que la Academia se hace de los medios necesarios para sojuzgar al artista (ya sea por medio de asalariar a los productores plásticos, distribuir premios, conferir títulos, acordar pensiones, etc.)⁶⁵, también les da la ocasión de exponer sus obras al público; esto dará origen a los célebres salones que a finales del siglo XVIII y el XIX serán de un peso indiscutible en el desarrollo del artista como un ente productivo y frente a un mercado de consumo diferente del de la Nobleza y el Rey y para la creación de algunas de las tipologías del mundo del arte.

Para 1667 Colbert y Le Brun inauguran por primera vez las exposiciones públicas; ahí, los artistas exponen todas las obras que desean (esto terminará en 1748, años en que se

siglo XVII convirtiéndose a finales del siglo en el título de un libro cuyo tema era la poesía y las artes visuales: el libro se titulaba “*Cabinet des beaux arts*” y fue escrito en 1690 por Charles Perrault “Tatarkiewicz, W. *Historia de Seis Ideas* Madrid, Tecnos 1987, pág. 90)

⁶¹ “La Academia renacentista era ...opuesta a la estructura altamente organizada y firmemente establecida de la enseñanza escolástica, como también era básicamente contraria al carácter cerrado y jerarquizado de la sociedad medieval. La fuerte orientación de la Academia florentina en contra de los gremios y corporaciones es una de sus más destacadas características.” Barasch pág. 252

⁶² Gimpel pág. 72.

⁶³ Bibliografía útil a este respecto es: *Contra el arte y los artistas*. Gimpel J. capítulo 6.

⁶⁴ El estoicismo es un conjunto de doctrinas filosóficas, un modo de vida y una concepción del mundo. Se le puede calificar de doctrina racionalista, corporalista y determinista (tomado de Ferrater J. *Diccionario de filosofía*. México. Editorial Atlante 1944.)

⁶⁴ Gimpel pág. 77.

⁶⁵ También era una forma de control por parte del Estado a través de los gremios: pago de impuestos, servicios, ubicación, etc.

formara un jurado que decidirá que obras serán expuestas). Estas exposiciones se realizaran de manera singular cada año o dos años, y tienen su sede en el Salón Cuadrado.

Para el siguiente siglo hay más salones, como son el de la Correspondencia y el de la Juventud entre otros, no obstante, el más conocido es el de la Academia (que es gratuita); un público no iniciado, compuesto lo mismo por burgueses que por lacayos no deja de hacerse presente para “ver” las novedades expuestas. Esta situación es el génesis, da pauta a toda una serie de publicaciones en los diarios que tienen como finalidad el ayudar a las multitudes ignorantes a juzgar y comprender las obras en exposición ; es decir, surge la crítica de arte, difiriendo de la Teoría del arte en cuanto que discutirá los méritos individuales de las obras.

Para comprender lo referente a la teoría del siglo XVIII hay que observar los planteamientos de Roger de Piles, quien para 1673, en su “Dialogue sur le coloris”, juzga las obras pictóricas basado en criterios que nada tienen que ver con el tema representado, si no sustentando su opinión en aspectos tales como la composición, el dibujo, el color o la expresión.

“ Es de capital importancia señalar que Piles juzga los cuadros al margen de toda consideración política o religiosa. Ésta tendencia a juzgar obras fuera del tiempo y por encima de los problemas de escuela o nacionalidad, va a acentuarse en la primera mitad del siglo XVIII con hombres como el abate Du Bos, el padre André, el abate Batteux, que ya no son artistas ni aficionados al arte”⁶⁶

La mayoría de ellos son literatos que se dedican a teorizar y escribir sobre el arte. Claro ejemplo es el tratado *Les Beaux-arts réduits a un meme principe* del abate Batteux, para quien la naturaleza es el objeto único de las artes.

Según él, las artes utilitarias la usan [a la naturaleza] para resolver las necesidades humanas y las bellas artes la imitan. Sitúa dentro de “las bellas artes por excelencia” a la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza; y, aunque con cierta reticencia, dado que florecieron por la necesidad, agrega a la arquitectura y a la elocuencia, ya que se perfeccionaron por el gusto.

El tratado del abate se articula a partir de las categorías recuperadas de la estética clásica: *mimesis* y *belleza*; pero vinculado estas a su vez, con otras dos específicamente

⁶⁶ Ídem pág. 102.

modernas; *el genio y el gusto*. Esto es, fundamenta la naturaleza de las artes mediante la del genio que las produce y establece el principio de imitación mediante la naturaleza y las leyes del gusto. Si bien es cierto que muchos de los elementos que Batteux utiliza en su sistema son tomados de autores anteriores, él es el primero en presentarlos en un tratado claro y dedicado exclusivamente a este tema.

Así también, al usar conceptos antiguos y modernos, Batteux logra una unidad en el ámbito cultural e institucional el cual tendrá la capacidad de absorber conceptos pasados y aquellos por aparecer en el devenir del arte.

Es verdad que a Batteux le falta profundidad filosófica, no obstante es considerado el que dio “*el paso decisivo en la construcción del sistema de las bellas artes*”⁶⁷, sistema que llega hasta nuestros días, a pesar de la progresiva pérdida de identificación, y sobre todo, de forma exclusiva con la de la categoría de “*la Belleza*”.

Ésta categoría es la misma que Baumgarten usara como eje rector cuando, en 1750, publicara su *Esthetica*, ya que “*ésta obra puede ser considerada el certificado de nacimiento de la estética como disciplina autónoma.....La cima fue alcanzada: reflexionar sobre el arte será, en adelante, hacer filosofía*”⁶⁸

Para concluir el presente capítulo señalaré algunos puntos en los cuales es importante hacer énfasis para determinar el concepto **arte**:

- En Grecia se da la evolución de la palabra expresada oralmente a la abstracción de la palabra escrita, así como la apreciación de la manera en que interactúan los signos(ya sean letras, ya sean palabras), tanto en lo cacofónico como en lo bello del resultado de sus interacciones al representar más allá de su literalidad. No obstante, esto es acorde a la génesis del desarrollo cultural de Occidente, no de todas las culturas del mundo, y el pensar eso sería caer en eurocentrismos.
- Así como se configura en Roma la incipiente tipología del mecenas tanto como del coleccionista, aquel que se interesa en las piezas no teleológicamente, es decir, por los motivos de su creación o por los fines de dichas piezas, sino por los aspectos formales del objeto mismo, su forma, su color, sus tamaño, etc.; así también se han

⁶⁷ Jiménez J. pág. 98.

⁶⁸ Gimpel J. pág. 103.

ido formando y apareciendo otros individuos, como el artista en Florencia y los museos tanto como las academias en Italia y Francia a lo largo de los siglos, que han conformado al arte. En otras palabras, el concepto **arte** es una idea que ha ido mutando, desarrollándose y enriqueciéndose, tanto así que se puede dejar de pensar en una idea y empezar a pensarla más bien como una institución.

Recapitulando, podríamos decir entonces que el arte no es aquel concepto universal, inherente al ser humano, como eran las *téchne mimetiké*, sino una institución cultural que, por un lado, es de corte etnocéntrico, ya que da por sentado que así como el origen, también su desarrollo está determinado por la génesis, así como el desarrollo de la cultura occidental. Y, por otro lado, este etnocentrismo calificaría como autoridad para calificar que es arte y que no lo es únicamente a aquellos sujetos avalados por la misma cultura occidental.

BREVE HISTORIA DE LA HERMENÉUTICA FILOSÓFICA

El presente capítulo realizará un recorrido por el desarrollo histórico y conceptual de la hermenéutica filosófica, desde su génesis hasta Hans-Georg Gadamer, para comprender las condiciones sobre las que se sustenta la posibilidad de conocimiento por parte de las ciencias del espíritu, erradicando así la falsa idea bajo la cual reposa la hegemonía de las ciencias del espíritu como poseedoras del camino al conocimiento.

Al iniciar este capítulo se considera de suma relevancia el explicar lo que éste abarca, como se hará y porque se ha decidido hacerlo de tal manera. Se ha optado por una breve pero ilustrativa historia de las diferentes hermenéuticas, así como poner a “dialogar” a los diferentes pensadores que de una manera u otra dieron y siguen dando forma a ésta disciplina llamada Hermenéutica Filosófica; todo esto tiene como interés el situar al lector y al texto mismo en un conocimiento un tanto cuanto más profundo al respecto de la Hermenéutica Filosófica (más adelante se notará la pertinencia del porqué del énfasis del carácter filosófico de la misma), así como para que, ya contextualizados(lector y autor), podamos analizar con detenimiento los aspectos constitutivos de dicha disciplina. A continuación se realiza un estudio de los planteamientos que dan forma a la propuesta de Gadamer para sustentar a las ciencias del espíritu como poseedoras de conocimiento, tanto en lo que se refiere a su propuesta hermenéutica en lo general, como en lo referente a su estética (u Ontología del Arte) en lo particular.

Ahora bien, se decide el desarrollar este capítulo de tal manera en virtud de que, por un lado, aproximarse a la hermenéutica Filosófica es tanto un medio, como el hacer uso metodológico de ella es también un fin. Con esto quiero decir que el método a usar es el Hermenéutico filosófico; así como también la finalidad se halla en analizar la aproximación al arte a través de dicha disciplina.

Por otro lado, se hace particular observancia de la propuesta gadameriana en lo general, y respecto a lo que podría considerarse como su ontología de arte en lo particular ya que éste último es el objeto de ésta investigación.

En la Antigüedad

Empecemos por aclarar que, a pesar de que se considera a la Hermenéutica como un vocablo moderno, nada está más lejos de la realidad, de hecho, en la Grecia clásica, en los textos de Platón aparece por primera vez el término (en el *Politikos*, el *Epinomis* y *Definiciones*)⁶⁹.

Sin embargo queda pendiente el origen de dicha palabra. A pesar para la filología moderna le parece de una obviedad inaceptable la relación entre el vocablo y el dios Hermes, no hay evidencia que rechace dicha teoría. Incluso hay la explicación de que Hermes, como mensajero de los dioses, tenía que interpretar correctamente las ideas de que era depositario, para poder llevarlas a su destinatario de la mejor manera. Se pueden encontrar en la antigüedad definiciones como las de Filón de Alejandría (alrededor de 13-54 D. C.), quien entenderá por Hermeneia el *logos* enunciado. “*Clemente de Alejandría (alrededor de 150-215 d. C.) la concibe igualmente como manifestación del pensamiento por la palabra*”.⁷⁰

Aproximadamente doscientos años después, Boecio la definirá como “interpretación es la voz articulada por su propio significado”. Para continuar es pertinente aclarar que toda ésta reflexión al respecto de lo que es la interpretación surge cuando la comprensión de textos, especialmente los mitológico-religiosos (que es de fundamental importancia para la

⁶⁹ *Memoirs of the American Philosophical Society*, vol. 10 7, Philadelphia 1975, pp. 223-224.

⁷⁰ Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 48.

tradición), se encuentra frente a la incomprensibilidad de sentido de pasajes los cuales se habían convertido en oscuros o escandalosos.⁷¹

La sistemática reflexión llevó a los Estoicos⁷² a la formulación de un método, particularmente la parte alegórica⁷³. No obstante, ya que no se conserva ningún tratado completo de ellos, es riesgoso hablar de una posible teoría de la alegoría. La práctica interpretativa de los mitos a través de la alegoría

“consistía, por tanto, en encontrar algo más profundo detrás del sentido literal escandaloso....Pero...¿No significa precipitarse a la arbitrariedad cuando se prescinde del sentido literal?...los interpretes alegóricos insistieron en que siempre había que partir del sentido literal...el recurso favorito para ello era la etimología”⁷⁴

Había tres razones para realizar dicha interpretación. La primera, de tipo moral, para eliminar lo que pudiera resultar escandaloso de los textos míticos; la segunda razón era de índole racional, los estoicos querían mostrar la relación de perfecta igualdad entre el mito la realidad. Finalmente, una razón un tanto panfletaria, al ser apoyados por la tradición del mito su autoridad crecería. Éstas razones dieron pauta a la doctrina del *logos interior* y *exterior*, lo cual dio un impulso esencial al desarrollo de la hermenéutica.

⁷¹ Ídem pág. 49.

⁷² El estoicismo es un conjunto de doctrinas filosóficas, un modo de vida y una concepción del mundo. Se le puede calificar de doctrina racionalista, corporalista y determinista (tomado de Ferrater J. *Diccionario de filosofía*. México. Editorial Atlante 1944).

⁷³ Una alegoría es una imagen literaria o artística que contiene un significado simbólico. En toda alegorías se distinguen dos niveles: el de la representación figurada o literal, y el del significado en cubierto. Ambos niveles se articulan o relacionan por el principio de la analogía (tomado de *Macropedia Hispanica*. Kentucky. Encyclopaedia Britannica Publishers 1992-93).

⁷⁴ Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica* pág. 50.

Bajo el auspicio del Cristianismo

Para hablar de una teoría hermenéutica (posiblemente la primera), es necesario hablar de Filón de Alejandría, autor fuertemente influenciado por los Estoicos, quien proponía una alegóresis. Más adelante, en el Cristianismo temprano, la influencia de Filón será de gran importancia, ya que, desde el principio mismo de la religión, se encuentran frente a la gran encrucijada de no entender al pie de la letra las profecías con respecto al Mesías, pero tampoco olvidar la importancia fundamental de la Tradición judía, ya que Jesús mismo apelaba explícitamente a la autoridad de la ley.

Considerado el teórico más importante de ésta práctica alegórica fue Orígenes, el padre de la Iglesia que vivió entre los años 185 y 254 quien siguiendo a Filón desarrolla en el tratado “ De Principiis”, *la primera indagación sistemática del problema hermenéutico*⁷⁵. Su doctrina la dividía en tres estratos de significación de las Sagradas Escrituras cuya tripartición corresponderá a la del ser humano en *cuerpo, alma y espíritu*; el corporal, es decir, literal o histórico, está destinado a las personas sencillas o simples; el anímico, destinado a los más avezados de la fe, y el sentido espiritual, para los perfectos, que les develará los misterios de la sabiduría divina escondidos en las líneas.

Dentro de la historia de las diferentes hermenéuticas que han surgido en la historia de la humanidad toca el turno (cronológicamente hablando) a la primera que estudiosos de la Hermenéutica Filosófica contemporáneos han revisado (como es el caso de). San Agustín(354-439), filósofo que considera que es necesaria una reflexión hermenéutica (solo) donde se hallan pasajes ambiguos. Según él, cualquier ciencia tiene tres fundamentos: la fe, la esperanza y el amor.; esto es, empezar por acercarse con amor y prudencia a las Escrituras, leyendo todo libro canónico aunque no se comprenda todo su contenido, por este medio se familiarizará uno con los textos y, por este medio logrará que los pasajes claros iluminen a los oscuros. También se incorpora a su propuesta un elemento histórico-crítico, esto es tomar e cuenta el contexto histórico (particularmente en lo referente al Antiguo Testamento). A lo antes mencionado habría que sumarle el que no hay que tomar

⁷⁵ Ídem pág. 57.

literalmente aquello que tenga un sentido metafórico, así como el llamamiento que hace a la práctica de la oración “*porque el espíritu de la letra debe iluminarse desde Dios*”⁷⁶

Con ésta recomendación final San Agustín recurre a la idea del *verbum*, ese que no es tangible, ni siquiera sensorial, que solo se hace presente por obra del Espíritu Santo y que es en quien se halla la esencia de todo lo que se quiere decir; esto es, aquello que aunque no logre transmitirse plenamente, debe de buscarse con todo ahínco su develación, aun si no le es dado si no por medio de una epifanía.

El devenir de la hermenéutica durante la Reforma

Las siguientes aportaciones de envergadura para la Hermenéutica si bien no vendrán de la vena católica, si lo harán desde las necesidades de interpretación teológica en el seno del naciente protestantismo.

Ahora bien, es probable que haya más estudios sobre la hermenéutica de Lutero que sobre cualquier otro clásico de la hermenéutica, no solo por la inmensa importancia intelectual del protestantismo, sino también porque bajo el manto de ésta tradición teológica se gestó una larga y esplendida línea de hermeneutas.⁷⁷

Sin duda alguna el rol reformador de Lutero dio pauta a una gran revolución hermenéutica, no obstante no se puede decir lo mismo de su teoría hermenéutica, ya que como profesor con grandes carencias en el ámbito del conocimiento de las lenguas clásicas solo dio lecciones exegéticas.

⁷⁶ *De Doctrina Christiana Libro III cap. XXXVII* citada en GrondinJ. Introducción a la Hermenéutica Filosófica. Pág. 64.

⁷⁷ Baste el recordar a toda la tradición hermenéutica alemana, pasando por Schleiermacher, Diltey y Hiedegger entre tantos.

Su “hermenéutica” es en esencia una interpretación de las Sagradas Escrituras y al mismo tiempo, un cumulo de lecciones exegéticas de las mismas (las cuales, es cierto, fueron una novedad en su época). El punto de partida de Lutero es el de la *sola scriptura*, es decir el regresar al texto mismo, confiando en que la palabra misma se esclarecería por medio del Espíritu; dicho en otras palabras, partía de la premisa de que las Escrituras eran comprensibles. Ahora bien, el poco conocimiento del hebreo y del griego por su parte le dificultaba el lidiar con temas como el de los pasajes ambiguos en la Biblia desde un sentido decididamente literal. Es importante recordar que la iglesia católica había encontrado su muy particular manera de interpretar dichos pasajes haciendo uso de la alegóresis y del cuádruple sentido de las Escrituras.

Como consecuencia los líderes de la fé católica se impusieron a las ideas reformistas en el Concilio de Trento.

Esto no obstante sentó las bases para que se buscaran claves hermenéuticas para comprender los pasajes oscuros de las Escrituras. Un seguidor de Lutero, Matthias Flacius Illyricus (1520-1575), quien se había formado dentro de un sólido humanismo y contaba con excelentes conocimientos de hebreo, ofreció la primera teoría hermenéutica desde el protestantismo. Buscando hallar una clave para descifrar los pasajes oscuros de la Biblia, Flacius, en su libro “Clavis scripturae sacrae” de 1567, ofrece su hermenéutica de la Biblia.⁷⁸

Desde el principio insiste en el principio luterano de la comprensibilidad de los textos sagrados: las Escrituras habían sido dadas por Dios, luego entonces resulta inconcebible que dichos textos no resultaran accesibles. Flacius aclara que, en primer lugar, “*la oscuridad de las Escrituras no se debe a ellas mismas, sino a los conocimientos de la gramática y la lengua, de la que era culpable la iglesia de entonces*”.⁷⁹ De ésta manera la gramática se volvería la clave universal para la comprensión de las Escrituras.

Aunque no deja de insistir en todo momento en recurrir a la gramática para la comprensión de la Biblia, no es ésta el único instrumento de su teoría ya que, compartiendo la postura de Lutero, considera también que las Escrituras son su propio intérprete (*sui ipsius interpres*).

⁷⁸ Hay que hacer notar que, a pesar que no se menciona la palabra hermenéutica ni una vez en el texto, esto se debe a que la misma no se hallaba en uso en esa época.

⁷⁹ Flacius. *De ratione*, citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 74.

En cuanto a este respecto, Flacius recurre a san Agustín como autoridad de la tradición para que avale ésta posición protestante: *“Agustín dice muy acertadamente que alguna frase no se usa fácilmente en sentido figurado si no se la explica claramente en otro lugar”*.⁸⁰

Por ultimo, y aquí volteando a la visión de Orígenes, señala la doble lectura posible de las Escrituras, misma que depende de los niveles de sabiduría del lector:

“Conforme a su sabiduría peculiar, las Sagradas Escrituras contienen dos tipos de conocimiento de una misma cosa. Uno de ellos es para los necios y para los niños y se compara metafóricamente con la leche. En cambio la otra es para los maduros y fuertes y es un manjar consistente”⁸¹

Con este marco conceptual en el cual la columna vertebral de su teoría es la gramática, Flacius estructura simultáneamente en una unidad a diferentes tradiciones hermenéuticas sin que haya en ello disputa alguna. Tal condición preparará y obligará a la llegada de una Hermenéutica.

Entre una hermenéutica gramática y una hermenéutica crítica

Cuando se piensa en la hermenéutica como disciplina inscrita dentro de las ciencias del espíritu es difícil encontrar a Johann Conrad Dannhauer (1603-1666), teólogo de Estrasburgo quien no obstante usó por vez primera la palabra “hermenéutica”.

A este respecto es debido aclarar que, por un lado, el haber usado la palabra por vez primera no habría tenido relevancia alguna si no se hubiera dado algún aporte a la idea que Flacius ya había desarrollado; la existencia de una palabra no implica en modo alguno que aquello a lo que se refiere no haya existido con antelación al vocablo. Por otro lado, la gran aportación de Dannhauer se encuentra en su interés por elaborar una hermenéutica

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Ídem pág. 76.

universal, esto es, hacer una ciencia general de la interpretación dentro del programa propedéutico de toda ciencia, y que fuera tarea de la filosofía, la cual buscara independizarse de la escolástica. Dicha hermenéutica general debería de ser aplicable para interpretar adecuadamente el sentido de documentos escritos, lo mismo en el terreno del Derecho que como en el de la medicina, la historia o cualquier otro. *“La ampliación del interés por la lectura de textos más allá de las Sagradas Escrituras, que se produjo en el Renacimiento, parecía imponer la necesidad (de) una hermenéutica universal”*⁸²

Con un programa hermenéutico universalista, basado en la lógica, Dannhauer tuvo muchos seguidores durante el racionalismo de los siglos XVII y XVIII. Entre las numerosas hermenéuticas universales de los siglos antes mencionados resalta el libro “Introducción a la interpretación correcta de oraciones y textos científicos” de Johann Martin Chladenius (1710-1759), en la que se separa claramente la hermenéutica de la lógica y se le sitúa como otra rama principal del conocimiento.

Como se había planteado desde la antigüedad, la hermenéutica se ocupará de los pasajes oscuros, difíciles en los textos, no obstante Chladenius hará una distinción entre los pasajes que son competencia de la hermenéutica de los que no lo son.

En primer lugar, un texto puede resultar difícil u oscuro debido a errores de edición; el dar luz a este respecto no será trabajo del hermeneuta, sino del crítico” *...con un enfoque más filológico que lógico Chladenius se propone demostrar la función universal del arte de interpretar por medio de una introducción científica en las diversas especies de oscuridad textual. De modo que la corrección misma de los pasajes viciados será tarea del **criticus**, pero no es función principal que distingue al verdadero hermeneuta*”⁸³

En segundo lugar, la oscuridad en el texto puede provenir de la insuficiencia de conocimiento de la lengua en la que está redactado el texto; tampoco en este caso es asunto del interprete sino del filólogo o profesor de la lengua el hallar claridad. Hay un tercer tipo de pasajes que tampoco serán competencia de la hermenéutica acorde con Chladenius, este es en el que las palabras o las oraciones están insertadas en el texto de manera ambigua, en cuyo caso se recomienda criticarlos si acaso, pero jamás omitirlos, ya que eso sería violentar el texto.

⁸² Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 83.

⁸³ Ídem pág. 88.

Propiamente lo que será el terreno del hermeneuta tiene que ver con aquellos textos que, a pesar de no tener problema alguno de edición, ambigüedad ni de conocimiento especial de la lengua en que son escritos, no sean comprensibles para el lector; esto es, cuando las palabras y las frases contenidas en el texto no sean capaces de producir el efecto intencionado por el autor; dicho de otro modo, a lo que se refiere Chladenius es a la falta de conocimiento de trasfondo, ”...a menudo ocurre, especialmente en escritos de mayor antigüedad, que la lengua y el texto parecen perfectamente claros y que sin embargo no se logra entenderlos por la falta de conocimientos históricos o facticos.”⁸⁴

Por un lado, se observa en ésta perspectiva que el receptor está siendo considerado de manera independiente al emisor del mensaje, cuando en uno no se suscita la experiencia intencionada por el otro, quiere decir que se presenta un problema de interpretación, un problema hermenéutico.

Para resolver dicha situación Chladenius considera como la manera optima el uso de recursos didácticos, es decir, el hermeneuta tiene aquí como función, la de explicar (o enseñar) aquellos conocimientos cuya ausencia dificultan, si no es que nulifican la comprensión del texto: “ *explicar no es otra cosa que enseñar aquellos conceptos que son necesarios para la plena comprensión de un pasaje*”⁸⁵. Por otro lado, aquí aparece por vez primera el concepto de explicar como sinónimo de hermenéutica.

La que pudiera ser la ultima hermenéutica heredera de las ideas ilustradas tal vez sea la de Georg Friedrich Meier, quien para el año de 1757 publicó su “Ensayo de un arte general de la interpretación”, misma que en su propuesta retoma lo hecho por Dannhauer y Chladenius y llega más lejos.

En su texto, Meier percibe a una hermenéutica que, a diferencia de la de Chladenius, no se limitará a los textos y discursos escritos, se ocupará de “*todos los signos del mundo (que) son de su incumbencia. La hermenéutica del discurso humano viene a ser así tan solo una parte de la hermenéutica universal*”⁸⁶. Para él, la hermenéutica es la ciencia de las reglas que hay que observar para reconocer el significado de los signos, esto es, con Meier se conceptualiza por vez primera que el comprender sea no tanto el reconocimiento y comprensión de signos, sino la clara relación entre un signo y el universo en el que se

⁸⁴ Ídem pág. 89.

⁸⁵ Ídem pág. 90.

⁸⁶ Ídem pág. 93.

contextualiza. Según ésta línea de pensamiento, existen dos lecturas posibles (de acuerdo al grado de comprensión), la que es precisa y se basa en una interpretación racional, y la que es sensorial, o estética, y es imprecisa.

Para Meier la hermenéutica no debe ocuparse de la verdad lógica o metafísica, sino solo de la verdad hermenéutica, esto es, aquella que averigua solo el punto de vista del autor.

Hermenéutica romántica

El periodo romántico se caracterizó por la más absoluta oposición a publicar por parte de aquellos que estuvieron involucrados con la hermenéutica. Tanto Schleiermacher como Droysen y Dilthey tuvieron inaudito recelo a que se imprimieran sus trabajos. Pero eso no es todo, pensadores de ésta época parecen desconocer en su totalidad los trabajos de sus antecesores, como si tales investigaciones jamás hubieras existido, presentando así una gran discontinuidad entre proyectos.

Este panorama bien puede ser comprensible si se toma en cuenta la tremenda huella que había dejado Kant en la concepción racionalista del conocimiento. A partir de los *Prolegómenos*, y después con sus *Critica de la razón pura* y *Critica del juicio* los pensadores del siglo XIX se hallaban muy cuidadosos de publicar algo que pudiera ser causa de crítica por los seguidores de Kant y su escepticismo con respecto a lo que se puede conocer y como se sustenta dicho conocimiento. Las bases en las que se habían construido las hermenéuticas de Dannhauer, Chladenius y Meier entre otros habían sido derrumbadas por el filósofo de Königsberg, y ahora dichos hermeneutas eran prácticamente ignorados.

Desde el inicio de su actividad docente en 1805, Friedrich Schleiermacher se ocupó intensivamente de las cuestiones hermenéuticas, pesar de conocer solamente de las

hermenéuticas especiales (como las teológicas) y que, como disciplinas auxiliares (y a diferencia de las generales) no habían sido objeto de escarnio por los epistemólogos kantianos.

En términos generales, Schleiermacher se basa en la hermenéutica antigua, e incluso declara que *“todo acto de comprender es la inversión del acto de hablar, en tanto que debe llegar a la conciencia qué pensamiento subyace a lo que se dice”*⁸⁷. Si se parte de la idea de que todo lo que se dice se basa en algo pensado anteriormente, esto quiere decir luego entonces que *“ Lo que se busca es aquello mismo que el hablante ha querido expresar”*.⁸⁸

Para él, el lenguaje puede ser considerado de dos formas, por una parte, el lenguaje que hay que interpretar en un segmento de la totalidad del uso lingüístico de una comunidad lingüística dada; es decir, aquella expresión lingüística la cual es regida por una sintaxis preexistente y por lineamientos en ésta medida de índole supraindividual. Schleiermacher llamará a la parte de la hermenéutica que se encargue de estos aspectos el “lado gramatical” de la interpretación, cuya función será la explicación de una expresión a partir de la totalidad lingüística en cuestión.

A la otra parte de la hermenéutica, cuyo propósito será la de comprender al autor a través del texto, y que sobrepasa obviamente la perspectiva sintáctica para llegar a lo que el lenguaje quiere expresar, Schleiermacher la llamará el “lado psicológico” de la interpretación.

De cualquier manera, la hermenéutica general de Schleiermacher tendrá nuevas connotaciones, ya que se le asignará la tarea de entrenar el acto de entender. En cuanto a esto, es pertinente el esclarecer la distancia que marca Schleiermacher entre una practica hermenéutica laxa y una más rigurosa; la laxa parte del supuesto que *“ lo comprensión se produce por si misma y formula el objetivo en términos negativos: hay que evitar el malentendido”* en la que se refiere al sentido clásico de la hermenéutica, en la que solo se buscaba dar luz sobre los pasajes oscuros. Pero para él, el sentido que realmente es importante se halla en la practica rigurosa, la cual debería de partir de que el malentendido es obvio, y que el entender debe ser lo que se busca en todo momento.

⁸⁷ *Hermeneutik und Kritik*, comp. M. Frank, pág. 76. Citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 110.

⁸⁸ Schleiermacher F. *Allgemeine Hermeneutik von 1809/1810*, pág. 1276. Citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 110.

En la antigüedad, la condición de comprensibilidad era lo natural, lo que estaba ahí por antonomasia, mientras que la no comprensión era el caso excepcional y motivo de una práctica hermenéutica especial; con él, el punto de partida es el malentendido como hecho fundamental del entendimiento, y ahí radica el gran aporte de Schleiermacher, en la universalización de la experiencia humana en la cual *“el no entender nunca se puede disipar del todo”*.⁸⁹

Ahora bien, también es debido el señalar que en lugar de averiguar un sentido o una verdad, en Schleiermacher solo hay interés por la comprensión de un autor o de un acto creativo; al menos según Gadamer, para quien el interprete consideraría a *“sus textos como puros fenómenos de la expresión, al margen de sus pretensiones de verdad”*⁹⁰, y que no está tan lejano de las palabras del mismo Schleiermacher, quien de alguna forma lo sustenta cuando asevera que *“la tarea de la hermenéutica consiste en reconfigurar de la manera más completa todo el proceso interior del acto de composición del autor”*⁹¹

⁸⁹ *Hermeneutik und Kritik*, comp. M. Frank, pág. 76. Citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 113.

⁹⁰ Gadamer H. *Verdad y Método*. Salamanca. Ediciones Sígueme 2001, pág. 252.

⁹¹ *Hermeneutik und Kritik*, comp. M. Frank, pág. 76. Citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 116.

La influencia del historicismo en la hermenéutica

Es una idea generalizada, sobre todo en ésta época, el considerar las cosas, en lo particular, en concordancia con el todo al que pertenecen o al que están integradas. De acuerdo a las concepciones que permeaban en el siglo XIX, este todo que daba cohesión a las cosas era el contexto histórico. Ésta corriente de pensamiento fue y sigue siendo conocida como *Historicismo*, dicha corriente tiene, en gran medida, su razón de existir en el esfuerzo por parte de los historiadores y demás científicos circunscritos en alguna de las diferentes ciencias del espíritu, por hacer justicia y darles un cariz epistemológico a las citadas ciencias.

El problema metodológico del historicismo se puede captar a partir de Johann Gustav Droysen, quien no obstante, no habla prácticamente nunca de hermenéutica. No es sino hasta un estadio tardío de su investigación sobre la historia cuando atenderá el tema de la “interpretación”.

Ahora bien, el gran problema al que se enfrenta Droysen es similar al que ya había encarado Schleiermacher, encontrar la manera de dar sustento metodológico a las ciencias del espíritu, y en el caso del primero, en particular a la Historia. Pero ¿como dar legitimidad metodológica a la ciencia histórica?, ésta empresa presentaba (al menos según él) dos caminos posibles, por un lado, el positivista, que sometería a la historia a los métodos matemáticos de las ciencias de la naturaleza, con ajustes que, como ejemplo, podrían ser las leyes estadísticas en los fenómenos históricos; por el otro lado, la conceptualización de la historia como una serie de narrativas para el entretenimiento, es decir, diletante; algo que no le permitiría a la historia detentar con derecho el rango de ciencia. Ninguno de los dos caminos le pareció apropiado para sus fines.

Luego entonces, la historia tendría que tener como primera premisa el auto justificarse, así como hacer lo pertinente al método propio de los estudios históricos. Siguiendo el ejemplo de Kant cuando inicia su programa hace una justificación antropológica y gnoseológica, según la cual existen dos maneras diferentes de concebir el

espíritu, según la naturaleza y la historia (dicho en sentido kantiano serían según el espacio y el tiempo).

La razón humana no se limita a recabar información y experiencias recopiladas a través de hechos empíricos, sino que también las categoriza alrededor de dos principios básicos, tiempo y espacio; en el espacio prevalece el estado de quietud y permanencia, lo siempre idéntico y perceptible por los sentidos; en el tiempo y en las ciencias del espíritu (para Droysen en lo particular la historia), lo cambiante.

Estas dos dimensiones del acontecer del mundo propician y sustentan el porqué de los dos tipos de ciencias y que sean diferentes entre sí: las ciencias de la naturaleza y las del espíritu; mientras que el método científico experimental de las primeras se basa en la búsqueda de leyes y normas para los fenómenos observados, para las segundas consistiría en la comprensión por medio de la investigación.

El éxito de las ciencias de la naturaleza radicaba (según él) en que tienen muy claramente definidas sus tareas, sus medios y sus métodos, así como debido al hecho de que contemplan sus objetos de estudio solo desde los puntos de vista en que se basa su método. Como consecuencia lógica las ciencias históricas (y las del espíritu en general) estarían obligadas a desarrollar sus propios métodos, esto es *“resumir todos los métodos que se emplean en el ámbito de los estudios históricos (...) en su idea común, en desarrollar su sistema y su teoría y establecer así, no las leyes de la historia pero sí las leyes de la investigación y de los conocimientos históricos”*⁹²

A pesar de lo novedoso que pueda parecer el horizonte metodológico, lo cierto es que en esencia, el concepto de comprensión sigue teniendo la misma carga conceptual que las hermenéuticas anteriores, esto es: reconducir las expresiones a lo que se quiso expresar con ellas. La comprensión histórica-según Droysen- en el fondo no es diferente a comprender lo que alguien nos dice; en este caso tomamos la palabra singular como expresión de algo más, algo interior; La ciencia histórica a su vez, se construiría a partir de la deducción de la fuerza, del poder y de la vida interior, que halla su expresión en los testimonios históricos. Lo que se trata de comprender no es el pasado mismo, puesto que ya no está ahí, sino lo que aun se conserva de él en cuanto a lo material y a las fuentes

⁹² Droysen J. G. *Historik*. Compilación de R. Hübner, Munich. 1937, pág. 324. Citado en en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 122.

existentes. En la medida en la que la ciencia histórica interroge e investigue críticamente sus fuentes, ésta no repetirá la historia como ha sido transmitida, sino que penetrará más a fondo, en la medida de lo posible resucitará el espíritu de todo lo que pueda encontrarse aun del pasado o ya sea aportar nuevas fuentes originarias. Droysen considera que así las épocas históricas se convertirán en estadios de conocimiento de sí misma de la humanidad, e incluso de acercamiento a Dios: *“En la medida que se atraviesan estos estadios se amplía la expresión humana para el fin de los fines, para su añoranza, para el camino hacia él. Que en cada estadio se amplía, aumenta y profundiza la expresión, esto y solo esto puede tomarse como el progresar de la humanidad”*⁹³.

Es irrelevante si ésta comprensión exploradora de la ciencia histórica ofrece un método seguro que se pudiera (cuestionablemente) comparar con el de las ciencias de la naturaleza. Lo que si es relevante para el presente texto es que, Droysen fundamentó el derecho hermenéutico propio de las ciencias del espíritu frente a los intentos científicistas de apoyar sus procedimientos en las ciencias matemáticas; se explora, investiga y comprende allí donde no impera un orden matemático predecible. Que Droysen haya creído tener la obligación de una doctrina metodológica rigurosamente científica de la historia, no es sino una consecuencia lógica de haber pertenecido al horizonte de sentido de la época. Siguiendo el desarrollo de la hermenéutica a través del desafío metodológico del historicismo en el siglo XIX se encuentra Wilhelm Dilthey (1833-1911), para quien su trabajo de vida fue la legitimación de las ciencias del espíritu como categoría.

Dilthey se asumía a si mismo como el metodólogo de la escuela histórica, tratando de fundamentar filosóficamente las bases gnoseológicas de validez general para las ciencias del espíritu, trataba de proteger dichas ciencias, en su derecho científico propio, de la penetración del método de las ciencias naturales.

Aunque en principio el propósito de Dilthey parece ser el recuperar la autonomía de las ciencias del espíritu con respecto a la tutoría científicista de las ciencias de la naturaleza, la fascinación que ejercía el modelo positivista era tal que fue ese uno de los grandes lastres que, ya no las ciencias, sino su pensamiento se independizara de dicho modelo metodológico.

⁹³ Ídem, pág. 127.

Buscando anclaje firme para su programa, encuentra que solo una reflexión con bases psicológicas podría fundamentar la objetividad del conocimiento en la ciencia histórica. Lo que tenía en mente era una psicología nueva en cierto sentido, no sería “explicativa” sino “comprensiva”.

Por psicología explicativa entendía una explicación que se enfocara únicamente en las causas de los fenómenos psíquicos, una que reducía la vida anímica a un número determinado y claramente definido de elementos. En contra de dicha psicología, introduce la idea de una psicología mas bien comprensiva, que parte del todo que contextualiza los aprendizajes vivenciales: *en lugar de explicar los fenómenos anímicos, es decir, de reducirlos a elementos primarios psíquicos o incluso fisiológicos, sencillamente pretende describir la vida anímica en su coherencia estructural originaria o-puesto que aquí se debe comprender lo singular a partir de la totalidad-pretende “comprenderla”⁹⁴*.

Ahora bien, lo que resulta de más interés para ésta investigación es la relativa ausencia de la hermenéutica (al menos bajo su nombre propio) en ésta psicología. Todo parece indicar que en el proyecto metodológico de Dilthey, la hermenéutica en principio no iba a desempeñar ningún papel; esto entra en contraste con el gran interés que mostró en sus primeros trabajos, así como en su obra tardía. Son conceptos como “vivencia” y “comprensión” los que cobran mayor dedicación -incluso los elevará al grado de principios- en particular el primero que para él ya que “*todo lo que existe para nosotros, solo existe en tanto algo dado en el presente*”⁹⁵

En lo que se refiere a la comprensión, es el puente que une lo vivenciado con las ciencias del espíritu, las ciencias del espíritu no se distinguen de las ciencias naturales por su objeto de estudio, sino por su actitud hacia él, en las primeras hay una posición especial que utiliza lo físico de los procesos como meros medios para la comprensión. Dilthey entiende esto como un momento de autorreflexión, que aunque se inicia en la expresión externa, su meta es algo interior.

Ésta exploración del mensaje interior que subyace a la expresión oral, que había sido parte de la discusión desde los estoicos, se vuelve ahora el centro del debate. La interpretación desplazó a la psicología como base metodológica de las ciencias del espíritu

⁹⁴ Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 131.

⁹⁵ Dilthey W. *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid. Alianza 1980 citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 133.

a través del pensamiento de Dilthey; este desplazamiento resultaba obvio a partir de la imposibilidad de verificación a partir de *“un acceso puramente psicológico a la vida espiritual o anímica, que solo sería accesible desde sus enunciados, es decir, hermenéuticamente”*⁹⁶.

Dilthey reconoció el comprender como un proceso el cual reconoce, a partir de señales externas dadas a los sentidos, lo que pasa en el interior. No obstante, el desafío del relativismo histórico se hará presente aquí también; él espera que la hermenéutica pueda responder a la pregunta por el “conocimiento científico” del individuo, o sea, un método de validez universal que asegure la comprensión de lo subjetivo y lo accidental.

De esto se puede extraer, por un lado, de que no haya continuado o, al menos, hecho públicas sus investigaciones, es que se percató que el comprender no es solo procedimiento exclusivo de las ciencias del espíritu, sino atributo básico de la existencia humana.

Por el otro lado, se puede percibir una tensión no superada en Dilthey, entre la búsqueda científicista de un apoyo firme para las ciencias del espíritu y el reconocimiento de la irrevocable historicidad de la vida humana, misma tensión que volvió dicho proyecto metodológico irrealizable.

Martin Heidegger

A pesar de las visiones de enfoque amplio que autores como Schleiermacher, Droysen y Dilthey tuvieron en lo que se refiere a la interpretación, la hermenéutica del siglo XIX conservó, en cierto modo, y sobre todo en lo filosófico, el carácter de una reflexión más o menos subliminal; no se había logrado elaborar una concepción unitaria o sistematizarla al

⁹⁶ Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág.134.

menos, no es sino hasta la ontología heideggeriana de la vida fáctica que se convierte a la hermenéutica en fundamento universal de la filosofía.

Con Martin Heidegger (1889-1976) la hermenéutica se situará de manera duradera en el centro de la reflexión filosófica. Si bien es cierto que el interés mostrado en su obra “Ser y tiempo” no abarca más de media página, ya que los mayores esfuerzos se avocan al estudio del ser, también es cierto que los importantes impulsos para el desarrollo de la hermenéutica filosófica de Gadamer, proceden de dichas reflexiones tempranas.

Ya que, lamentablemente, el marco limitado de este esbozo del devenir de la hermenéutica no nos da para ahondar en el trabajo ontológico de Heidegger, lo tocaremos de manera tangencial y solamente cuando pueda mostrar esto algún beneficio filosófico para la comprensión de la problemática de la hermenéutica.

En primer lugar hay que aclarar conceptos-algunos de los cuales darán pauta al posterior desarrollo de la hermenéutica filosófica por parte de Gadamer- como la llamada estructura previa al comprender; Heidegger considera que la comprensión humana se guía por una comprensión previa que surge de la situación existencial en cada caso y que define el marco temático, así como que tan válido cualquier intento interpretativo pueda llegar a ser. Ahora bien, dicha comprensión es previa a cualquier proposición que surja como respuesta de la “interpretación”. Esto quiere decir que, *el “después” para el que la comprensión previa aporta el “antes de que” sería, por lo tanto, la proposición, si no incluso el lenguaje mismo. La estructura previa significa pues que la existencia humana se caracteriza por su peculiar de estar interpretada, que es anterior a cualquier enunciado*⁹⁷. De esto se podría inferir que, de fondo, la hermenéutica de la facticidad de Heidegger busque ser una hermenéutica de todo lo que se halle detrás de la proposición.

Ésta posición logra que, por un lado, la hermenéutica se despoje del comprender en un sentido puramente “epistémico”. Anteriormente el comprender se refería al entendimiento de un estado de cosas cargadas de sentido, ya en Droysen y Dilthey el comprender subió a un estadio autónomo de conocimiento, el cual podía fundamentar a las ciencias del espíritu; ahora Heidegger considerará el comprender desde una perspectiva totalmente nueva, en su definición de “entenderse con algo” o “entender de algo”, la comprensión se vuelve menos un saber que el dominio de o la maestría de algo, un *arte* en

⁹⁷ Ídem pág. 140.

el sentido ars. Heidegger piensa este entender, que pudiera llamarse “práctico”, como un “existencial”, es decir, como una manera básica de ser, gracias al que nos orientamos y nos sitúa en el mundo.

Este “como entendernos con el mundo” cotidiano, que ya vimos que es pre lingüístico, no es expresado ya que vivimos demasiado dentro de él y desde él. En comparación con el interpretar de las cosas que se refleja en las proposiciones, este interpretar hermenéutico trabaja de manera más primigenia, más apriorística, ya que “realiza un preentender elemental e interpretativo de las cosas del mundo circundante al nivel del ser-ahí”⁹⁸. Ahora bien, Heidegger le llama a este entender previo a la enunciación “hermenéutico”, lo cual resulta muy elocuente ya que está en concordancia con el esfuerzo de la hermenéutica por entender el alma que se expresa en la palabra.

En segundo lugar, es pertinente notar la reestructuración que hace Heidegger de la relación teleológica existente entre el entender y el interpretar. Para el pensamiento de la tradición la función de la interpretación radicaba en ser instrumento para el entender, de modo que había que interpretar-por ejemplo los pasajes oscuros- y luego se daba la comprensión. Ahora lo primero será el entender, y el interpretar será la elaboración de dicho entender.

Esto quiere decir que lo que hace la interpretación es ayudar a ese entender previo a hacerse transparente; como primer punto sirve para la apropiación de la propia situación del entender, así como las condiciones previas que determinan dicho entender. Es decir, para la interpretación correcta de un texto es de vital importancia el hacer evidente la propia situación hermenéutica, donde lo extraño sea notorio, visible, y se pueda apreciar como lo primero, esto es para que nuestros prejuicios no provoquen una interpretación errónea y así nos oculten lo que el texto tiene que decir que si uno se niega a reconocer su condición hermenéutica, se corre el peligro de exponerse aun más acriticamente a dicha condición:

Todas las interpretaciones en el campo de la historia de la filosofía y también en otros, que se precian no añadir nada a los textos con su interpretación, en oposición a ‘construcciones’ que obedecían a los problemas históricos, se verán atrapados en añadir igualmente algo a sus

⁹⁸ Ídem.

*interpretaciones, solo que lo hacen sin orientación y con los medios conceptuales de la procedencia mas disparatada e incontrolable*⁹⁹

A Heidegger lo que le importaba no era el cerrar los ojos ante la constante interpretativa en la cual estamos inmersos, sino a partir de reconocer nuestro estado, poder hallar cierto control de la situación, así como de nuestros prejuicios.

En tercer lugar, es ineludible el preguntar que es luego lo hermenéutico para Heidegger, a lo cual se contestaría con “ *aquel exponer que proporciona conocimiento en la medida en que es capaz de prestar oído a un mensaje*”¹⁰⁰, lo cual podría referirse a que antes de todo interpretar, lo hermenéutico tiene en esencia la transmisión de mensaje y conocimiento, pero no solo eso, sino también involucra al oyente que está llamando; y ya que este transmitir solo es posible a través del lenguaje, bien cabe el suponer que para Heidegger lo hermenéutico haya podido ser otra palabra para designar al lenguaje.

Hans-Georg Gadamer

Desde el dialogo que somos, tratamos de acercarnos a la oscuridad del lenguaje
Hans-Georg Gadamer en Verdad y Método

Indiscutiblemente Gadamer sigue los pasos de Heidegger en tanto que el lenguaje es esencialmente hermenéutico para él. A pesar que desde Dilthey como su maestro, Heidegger conocía el problema de la justificación metodológica de las ciencias del espíritu, para él el entender a partir de un método era una manera desesperada e inviable de tratar de respaldar firmemente dichas ciencias frente al historicismo del siglo XIX.

⁹⁹ Martin Heidegger citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, págs. 144 y 145.

¹⁰⁰ Heidegger M. *De camino al habla*. Barcelona. 1987, pág. 90.

Lo que él si pretendía era problematizar los presupuestos metafísicos, ya que esas ideas atemporales y fundamentales no eran nada más que escapes de la temporalidad humana: *la idea de que exista una verdad absoluta surgiría así de la represión o el olvido de la propia temporalidad.*¹⁰¹ En vez de buscar ese utópico fundamento último, Heidegger proponía que uno se situase en su propia finitud y elaborar a partir de ahí una estructura donde el prejuicio formara parte del ser del entender, para desde ahí tener mejores posibilidades de interpretación y de entendimiento.

Ahora bien, cuando Gadamer retoma el asunto de la hermenéutica, no busca formar el andamiaje para la construcción de un método sólido que sustente a las ciencias del espíritu cobrando independencia de las ciencias de la naturaleza, sino deshacerse de la idea historicista-positivista (planteada por Droysen y Dilthey) de la posibilidad de obtención única y exclusivamente a través de un método. No es que Gadamer censure a la ciencia metódica, ya que él mismo aprendió mucho de las metodologías, sino la fascinación que emana de ella y que seduce a entender de manera puramente instrumental el entender, y así entenderle erróneamente.

Para Gadamer el primer problema que hay que enfrentar es el de la comprensión de sí mismas de las ciencias del espíritu. En contra de la idea generalizada y defendida por el historicismo y el positivismo, él encuentra que dichas ciencias tienen que, en primer lugar, encontrar su propia manera de ser, y así, buscar su propia validación como ciencias. En este punto Gadamer cuestiona incluso si la misma exigencia de métodos que garanticen validez general sea adecuada para las ciencias del espíritu; en su obra más importante *Verdad y método* realizará una crítica a fondo de esa obsesión metodológica, así como de la preocupación por la cientificidad de las ciencias del espíritu, como bien dice Grondin:

Lo que Gadamer cuestiona no es la vinculación entre la verdad y el método. Es tan obvio que el método ofrece un camino viable hacia la verdad, que sería ridículo objetar nada contra ello. Lo único cuestionable es la pretensión moderna y evidentemente posmoderna de que la verdad pueda alcanzarse únicamente de ésta manera. El prejuicio cartesiano de nuestro tiempo procede quizás de un olvido de las posibilidades y realidades efectivas del conocimiento

¹⁰¹ Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág.157.

*humano. La obra de Gadamer pretende recordarlas, a fin de preservar a la humanidad de falsas ilusiones*¹⁰².

En otras palabras, lo que se logra en este último estado del desarrollo de la hermenéutica filosófica, es el cuestionar e incluso desterrar la idea errónea de que el único medio de acceso al conocimiento es por medio de las ciencias de la naturaleza, así como también se revaloran las ciencias del espíritu como ciencias, en tanto autosustentables e independientes del aval metodológico científico experimental.

¹⁰² Grondin J. *Introducción a Gadamer*. España. Herder 2003, pág. 19.

LA ESTÉTICA DE GADAMER

Aproximación al ser del arte

Antes de iniciar con ésta aproximación a la ontología del arte que hace Gadamer es preciso el apuntar a dos aspectos, uno es que los dos conceptos, arte y las ciencias del espíritu desde su pretensión de verdad, revisados en los dos capítulos anteriores, son usados aquí, y es pertinente no olvidarse de las conclusiones a que se han llegado previamente. El otro aspecto es que él no intenta realizar una estética y que por tal motivo no la llega a desarrollar a plenitud. Su interés es el de sustentar metodológicamente un camino al conocimiento, a la verdad, el cual sea alternativo al que marca la Ilustración a través del método científico experimental. Esto es, no solamente aquellas ciencias las cuales al recurrir a la herramienta básica del método científico, como son las matemáticas, la física y la química tienen la exclusividad en cuanto vías de acceso a la verdad solo por el hecho de ser medibles sus resultados así como repetibles los procesos metodológicos.

Ahora bien, para explicar otros modos de saber y fundamentar a las ciencias del espíritu como condiciones de posibilidad y vehículos de saber, Gadamer recurre al arte como la manera más ilustrativa de otras experiencias de verdad, pese a todas las ideas positivistas al respecto. Ya que lo que intentará es el fundamentar a ésta (al arte) como poseedora de verdad y, a su vez, como ejemplo de como ciencias como la sociología o la antropología son vehículos de saber, partirá del amplio concepto de *Bildung* para unificar bajo condiciones de posibilidad comunes entre sí a todas estas ciencias que son las del espíritu-es decir, las del hombre. La tesis de inicio de Gadamer es que el carácter científico de las ciencias del espíritu se puede aprender mejor desde la tradición del concepto de *formación o cultura* (*Bildung* en alemán tiene ambas acepciones) que desde la idea de ciencia moderna.

Según Gadamer, ésta tradición se encontraba muy viva hasta antes de Kant, por lo que a Gadamer le interesará encontrar como fue desplazada la citada tradición (*bildung*),

así como de que manera la pretensión de verdad gnoseológica de las ciencias del espíritu se vio sometida al criterio metodológico de las ciencias de la naturaleza.

La respuesta a la pérdida de sentido de la formación y cultura como verdad gnoseológica la halla en la estetización de los conceptos básicos del humanismo, especialmente en la facultad de juicio y de gusto, aquellas facultades a las que anteriormente se les atribuían funciones cognitivas. Esto había sucedido como consecuencia de *la Crítica de la facultad de juicio* de Kant, que subjetivó y estetizó al gusto, negándole valor cognoscitivo: todo aquello que no se ajustara a los criterios metodológicos de las ciencias naturales se separaba del ámbito científico y era etiquetado como “subjetivo” y “estético”. Ya que la subjetivación kantiana del concepto de gusto *desacreditaba cualquier otro conocimiento teórico que no fuera el científico natural, obligó a las ciencias del espíritu a apoyarse en principios metodológicos de las ciencias del espíritu*¹⁰³

En vista de sustentar dicho horizonte de validación, común a todas las ciencias de espíritu, lo edificará sobre dos pilares básicos, uno recuperando el concepto de juicio de Hegel, el otro, apelando a una tradición más antigua que la que surge con Kant, a partir del gusto.

El juicio es para Gadamer de vital importancia ya que así muestra tanto la importancia que tiene para el hombre el poseerlo, como la imposibilidad de medirlo o cuantificarle, no se puede decir si tiene un gran porcentaje de juicio o no, solo si lo tiene o carece de él.

Esto es, un hombre que carece de juicio es una persona que cede a sus instintos primarios, dicho en otras palabras, no cruza el umbral de su individualidad en búsqueda de la universalidad; cuando uno se queda en el horizonte de lo personal no llegará a tomar decisiones juiciosas, sino por el contrario, apresuradas y carentes de juicio.

En cuanto al gusto hay que aclarar que cuando él (Gadamer) acuña este término, lo hace más desde el ámbito de lo moral que de lo estético. El uso corriente que tiene para su aplicación a las artes corresponde al juicio de gusto kantiano, no obstante su sentido se remonta a mucho tiempo atrás; ese sentido fundacional es el que se busca rescatar y

¹⁰³ Gadamer H-G. citado en Grondin J. *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*. Barcelona. Herder 2002, pág. 161.

revalorizar. En un sentido práctico y francamente asequible, el hombre que tiene gusto es aquel que “*alcanza en todas las cosas de la vida y de la sociedad la justa libertad de la distancia, de modo que sepa distinguir y elegir con superioridad y conciencia*”¹⁰⁴. Siendo así, estos dos elementos pilares conceptuales de la tesis gadameriana para lo que es, en su visión, el andamiaje de la formación del hombre, siendo esto algo muy distinto al conocimiento adquirido por la ciencias de la naturaleza (la física, la química, etc.).

Ahora bien, cuando hace un desarrollo de los elementos constitutivos con los que las ciencias del espíritu, y particularmente el arte, cuentan para hacernos accesible el camino al conocimiento, Gadamer elabora, aun sin proponérselo como finalidad, la cimentación de lo que es una superación de la estética neokantiana -subjetivista y fincada únicamente en lo sensorial y transitorio; una estética que, por el contrario, podría considerarse subsumida a la hermenéutica filosófica, donde se pueda realizar una ontología del arte y que, consecuentemente, tenga pretensiones de verdad.

Es cierto que este terreno, al menos en cierta medida, había ya sido explorado por su maestro Martin en su texto sobre la verdad del arte, no obstante, a le interesó menos el arte como vía de acceso a la verdad que la finitud del ser. No obstante, no es sino Gadamer el que, así como se preocupa por desarrollar una ontología del arte propiamente dicha, también sistematiza una crítica al desarrollo de malentendidos de la estética (surgida en Kant y conformada por Schiller) que ha pervivido hasta nuestros días.

La vía discursiva que elige para ésta ontología del arte surge a partir de establecer la analogía entre el arte y el juego. En el juego se muestra perfectamente ésta condición de posibilidad que ofrece el arte en cuanto que, tanto en el arte como en el juego, uno deja de ser uno mismo y se vuelve otro; esto no quiere decir que uno deja de ser uno mismo sin embargo, sino todo lo contrario, que a la vez se vuelve alguien mas, un jugador (que bien puede ser el juego del arte); ahora bien, aquel que juega, juega con alguien, o con algo-una pelota, las olas del mar u otros jugadores, pero este jugador no es poseedor del juego, no decide las reglas, se atiene a ellas(esas que han sido dispuestas con antelación) y , de cierta manera uno es jugado también; y de hecho, si el jugador que juega a ser jugado, y a dejar de ser únicamente si-mismo no respeta las reglas del juego, éste se acaba, dicho en otras

¹⁰⁴ Gadamer H. *Verdad y Método*. Salamanca. Ediciones Sígueme 2001, pág. 67.

palabras, para que el ser del juego sea, es necesario que sea jugado el juego, esto es, el ser del juego solo acontece cuando es jugado.

Lo dicho anteriormente tiene varios aspectos en los que es imprescindible ahondar: primero, cuando se habla del momento en que uno deja de ser uno mismo y es otro en un juego, con esto se quiere hacer notar el crecimiento ontológico de aquel que sufre - como aquel estado de yecto heideggeriano- más que desearlo, un incremento de su ser; por ejemplo, cuando uno experimenta una vivencia “ que lo marca”, uno no sigue siendo la misma persona, uno se ha transformado, no obstante no deja de ser la misma persona, pero su ser ha crecido, se ha mejorado. Así pasa cuando uno vive la experiencia del arte, si bien uno no deja de ser uno mismo, por otro lado se vuelve otro, se ha transformado, por los sentimientos, las evocaciones y las reflexiones a las que ha llegado, uno se ha transformado.

Segundo, cuando se habla de que cuando se juega, se juega con alguien más(aun cuando sea con uno mismo con quien se está jugando), se está señalando que se encuentra aquel que está jugando en un estado de superación de la individualidad donde uno es llevado por el juego mismo del arte a ser parte de algo más, algo más grande, más incluyente, se vuelve uno más universal; y ésta es una condición de posibilidad que ofrece la experiencia del arte, misma que, desde la subjetividad del juicio de gusto kantiano se ha visto mermada, una subjetividad en la que uno apela a los sentidos, a la individualidad de cada quien.

Tercero, cuando se establece que el jugar es un ser jugado y, como consecuencia, no es uno el sujeto que juega, sino, en gran medida, es uno el objeto del juego, como fichas del tablero de juego. Esto nos lleva a reconsiderar ese rol, por un lado, donde no tiene uno el poder sobre el juego, sino el juego sobre uno, donde es uno el que renuncia deliberadamente a su libertad para ser jugado por las reglas, como en aquel contrato social de Rousseau donde uno renuncia a sus libertades individuales en favor del bienestar de la colectividad; y, por otro lado, se hace una observación, y un reclamo al hecho-ya denunciado por Adorno y Horkheimer- al respecto de la razón instrumental tan lamentable en el siglo XX y el subsecuente, cuando Gadamer expone la imposibilidad de aprehender el saber, al menos esa verdad de las ciencias del espíritu, un saber que no es nuestro, sino que

nos llega, que acontece, y que no podemos sino experienciarlo y que está ahí para alguien más.

Por ultimo, en lo concerniente al ser del juego - y no olvidemos que aquí lo que importa es el descubrir el ser del arte- deviene en el acontecer de la experiencia misma, solo cuando es experienciada, como espectador, como sujeto transformado por el arte, es cuando el ser de la obra de arte acontece. Esto quiere decir que, para que el ser del arte se haga presente, es necesario que se experiencie, no basta solo con el hecho de que estén los elementos que lo conforman-o en palabras de Gadamer, las condiciones de posibilidad- implica que la experiencia del arte devenga.

Reflexiones finales

Solo puedo plantear preguntas, poner cuestiones sobre el tapete a las cuales no puedo responder solo.

*Jean Grondin*¹⁰⁵.

Estas palabras, más que reflexiones deberían de ser tomadas como palabras que esperan ser escuchadas e interpretadas, como en el dialogo filosófico del que habla Gadamer cuando aclara que: *El principio supremo de la hermenéutica filosófica, tal como yo la concibo (y por eso es filosófica), es que nunca somos capaces de decir enteramente lo que desearíamos decir.*¹⁰⁶

En lo que respecta al artista Gadamer trata de no involucrarse, como ya se ha hecho notar. Para él, el artista no tiene el peso que lo tuvo para Marcilo Ficino cuando forma el sustento teórico del Arte, o para el abate Batteux cuando forma el corpus de las artes (como ya se ha visto en el capítulo primero). Esto no se debe a un olvido ontológico, sino todo lo contrario, él desea que todo aquel que interviene en el acontecer del arte quede reducido-en su subjetividad- a un mero participante del acontecer del arte mismo. Y lo pone de manifiesto cuando afirma que “ *es posible distinguir el juego mismo del comportamiento del jugador, el cual forma parte como tal de toda una serie de otros comportamientos de la subjetividad*”¹⁰⁷

Más adelante, en su mismo texto *Verdad y Método*, Gadamer puntualiza que: “ *el sujeto del juego no son los jugadores sino que a través de ellos el juego accede a su manifestación*”¹⁰⁸. Esto puede parafrasearse como que los jugadores (artista, espectador, crítico de arte, etc) no son los que poseedores de la manifestación del ser artístico, como se consideraría desde una estética errónea, sino que en su quehacer, en conjunto, estos elementos constitutivos del arte permiten que acontezca la experiencia del arte, no la estética. “*...el jugar no debe entenderse como el desempeño de una actividad.*

¹⁰⁵ Zuñiga J. *El Legado de Gadamer*. Ed. Universidad de Granada, 2004, Granada.

¹⁰⁶ Gadamer H-G. citado en Grondin J. *Introducción a Gadamer*. España. Herder 2003, pág. 161

¹⁰⁷ Gadamer H. *Verdad y Método* pág. 144.

¹⁰⁸ Ídem pág. 145.

*Lingüísticamente el verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la del jugar; el sujeto es más bien el juego mismo”*¹⁰⁹ Esto, llevado al terreno del arte, nos podría llevar a pensar que, si bien, la génesis de la experiencia del arte queda ya de manifiesto en la creación de facto de la obra, en la síntesis de universalidad en la que ésta se halla inscrita en una primera instancia y no en la experiencia de la conciencia estética(esto es, cuando el espectador se enfrenta desde su subjetividad a la obra de arte); es en realidad, si acaso, en un segundo momento, cuando el espectador experimenta la fusión de su propio horizonte de sentido (esto es: temporal, cognitivo, conceptual, vivencial, anímico)y el de la propia obra de arte. En tal momento, tanto el espectador, como la obra obtienen un crecimiento ontológico, ninguno es lo que era antes del acontecer del arte, son otros, se han transformado.

En cuanto a una posible ontología del arte, como ya se había señalado arriba, un aspecto tanto de universalidad como esencial de la estética gadameriana radica precisamente en ese crecimiento ontológico por parte de aquel que experimenta el acontecer de la obra de arte *“La tarea de uno mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo”*.¹¹⁰

Este representar se presta a malos entendidos, y es por eso que es necesario empezar por aclararlo; cuando uno se enfrenta al vocablo *representar* en estas líneas discursivas, no se está uno refiriendo a *presentar algo en lugar de otra cosa*, esto es, cuando uno representa a alguien más, lo cual implica que uno está haciendo las veces de otra persona que no es él. En este texto la interpretación correcta de representar quiere decir el presentar algo o a alguien nuevamente, re-presentar; que en este sentido significa también el presentarlo nuevamente pero de una manera más auténtica, tanto con un crecimiento ontológico, como con una mayor nitidez óptica¹¹¹.

Una vez aclarado lo referente a la representación es posible, siguiendo las palabras de Gadamer, el suponer que lo que se presenta por medio de la obra de arte es la representación del mundo, de la moral y del saber de ese mundo en el cual tuvo su génesis,

¹⁰⁹ Ídem pág. 147.

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ Lo óntico (del griego to ón, “lo que existe”, lo que está) lo ontológico (del griego ontós, “lo que está siendo”).

dicho en otras palabras, en el horizonte de sentido del artista. Tiene sentido el contemplar la condición de posibilidad bajo la cual, aunque sea en un primer instante, antes de la fusión de horizontes, el actuar hermenéutico del espectador se enfrenta a una obra la cual le muestra su propio horizonte temporal y de verdad, enriqueciéndole, así como cuestionándole por el propio, en un momento que podría ser de tipo anamnético.

Si bien es cierto que, desde el planteamiento de Gadamer, queda más que claro que “ *el juego no tiene su ser en la conciencia o en la conducta del que juega, sino por el contrario atrae a este a su círculo y lo llena de su espíritu*”¹¹² y con esto trata de alejar cualquier posibilidad de crédito alguno para el artista; también es cierto que, cuando más puntualmente trata de favorecer al espectador en detrimento del artista, como en el juego del arte escénico, donde “ *el espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien se desarrolla el juego.....el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él*”¹¹³, Gadamer incurre en olvidos (u, omisiones) que son necesario subsanar.

Antes que para nadie, la obra de arte se hace para el artista mismo, el artista hace la obra para ser él el primer espectador de la misma. Él es el espectador crítico y exigente de, y en cuanto a lo bien o mal lograda de una pieza, ya que está en sus manos el corregirla, o hasta deshacerla; es inconcebible el considerar que el artista creará deliberadamente una pieza defectuosa, incorrecta o inadecuada para su observancia posterior. Él la hace con toda la destreza y gusto de que es capaz, y aquí subrayo lo del gusto ya que si la intención de la obra partiera de una intención subjetivista(esto es, de la percepción individualista del artista) no llegaría a decirle mucho a otros, pero cuando no carece de gusto la obra, y por ende tiene un cariz más universalista, logrará dar más y de mejor manera a aquel quien sea su interlocutor, pero esa pretensión de colectividad, de universalidad de la obra proviene del artista mismo.

En este mismo sentido, y en torno a multiplicidad de roles que juega el artista, podemos recapacitar sobre la tesis de Gadamer cuando afirma que “*el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador.*”

¹¹² Ídem pp. 153.

¹¹³ Ídem.

El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo”¹¹⁴. Luego entonces, el artista sería, sustentado por el planteamiento anterior, el jugador principal o, por lo menos, el primigenio, ya que tanto es el espectador primario de facto, como la génesis de la obra y, como consecuencia, esa primera pregunta en el dialogo hermenéutico que es el juego del arte.

Ante lo expresado anteriormente y a manera de posible respuesta Gadamer aclara que eso “*no significa dependencia en el sentido de que el juego reciba su determinación de sentido solo del que lo represente en cada caso, esto es, del representador o del espectador; tampoco en el sentido de que lo reciba únicamente del artista que, como origen de la obra, es considerado su verdadero creador. Por el contrario, el juego mantiene frente a todos ellos una completa autonomía, y es a esto a lo que se refiere el concepto de su transformación*”¹¹⁵

Para que tengan sentido las palabras de Gadamer, así como las posibles puertas que se abren a la comprensión de lo que él nos expresa por medio de ellas, es preciso que se explique a lo que se refiere cuando habla de transformación, tanto como dejar claro que es lo que transforma.

En primer lugar, cuando habla de transformación “*quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que ésta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente a la cual su ser anterior no era nada*”¹¹⁶.

En cuanto a que es aquello que se transforma, si bien queda explicitado que es al juego, se refiere particularmente al juego humano, así como, cuando dice que se ha transformado, se está hablando de que se ha transformado en la perfección de ser arte.

Una vez aclarado esto, pasemos a hacer las acotaciones pertinentes. Primero, cuando hace mención del representador, tanto como del espectador, no tiene en mente al artista, ya que posteriormente lo mencionará como cosa aparte. Segundo, cuando se refiere al artista como origen de la obra de arte, no lo conceptualiza a éste como su verdadero creador, ya que bien hace la distinción cuando lo señala como aquel que es considerado como tal, no como quien lo sea de facto.

¹¹⁴ Ídem pág. 154.

¹¹⁵ Ídem pág. 155.

¹¹⁶ Ídem.

En cuanto a la obra de arte es imprescindible reconsiderar lo que realmente es eso entonces para Gadamer o, mejor dicho, cuales son las condiciones de posibilidad para que algo se transforme en el acontecer del arte. Esto es, cuando los elementos constitutivos de la obra de arte, al menos en su origen, ya sean en cuanto a lo material, conceptual, espacial o temporal, dejen de ser lo que son (como ese carácter cósmico del que hablaba) y se transformen en algo más que un pedazo de tela sobre la cual se han aglutinado pigmentos (por ejemplo), elevándose ontológicamente a la categoría de obra de arte por medio del devenir de su ser al ser experimentada como obra; esto es, cuando la obra plástica, teatral, etc. Se transforma en su verdadero ser al transformar al mismo tiempo al espectador y a ella misma en eso que la hace ser obra de arte.

Luego entonces, para concluir, quedaría abierta la posibilidad de contemplar al ser del arte, no dentro -prisionero del carácter cósmico- de la obra, sino en el acontecer de la experiencia misma del arte, de la cual la obra es solamente un elemento constitutivo. En suma, el juego del arte es más una experiencia hermenéutica que una experiencia estética.

BIBLIOGRAFÍA

1. ACHA, Juan “Las culturas Estéticas de América Latina” UNAM, 1993, México.
2. ARRIARÁN, Samuel “Filosofía de la Posmodernidad” UNAM, 1997, México.
3. BAUDRILLARD, Jean “Crítica de la Economía Política del Signo” ed. Siglo XXI, 1983, México.
4. BAYÓN, Damian “América Latina en sus Artes” Relatoría ed. Siglo XXI y UNESCO, 8va. Edición 1994.
5. BERENSON, Bernard “Estética e Historia de las Artes Visuales” Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión 1978, México.
6. BEUCHOT, Mauricio et al. “Historia de la filosofía moderna y contemporánea” ed. Torres Asociados, 2003, México D.F.
7. Da Vinci Leonardo, “Tratado de la pintura” Ed. Losada 1944, Buenos Aires.
7. DEFRAY Régis “Vida y muerte de la imagen” Paidós.
8. FERRATER, Mora José “Diccionario de Filosofía” ed. Atlante, 1944, México.
9. GADAMER y CARSTEN Dutt “En Conversación con Hans-Georg Gadamer ed. Technos, 1998, Madrid.
11. GADAMER Hans-Georg “La Herencia de Europa” ed. Península, 1era edición 1990, Barcelona.
12. GADAMER Hans-Georg “La Actualidad de lo Bello” ed. Paidós, 1era. Edición 1991, Barcelona.
13. GADAMER Hans Georg “Estética y hermenéutica (ensayos)”.
14. GADAMER Hans-Georg “Verdad y Método” colección Hermeneia ediciones Sígueme, 2001, Salamanca.
14. GADAMER Hans-Georg “Verdad y Método II” colección Hermeneia ediciones Sígueme, Cuarta Edición 2000, Salamanca.
16. GARCÍA CANCLINI Néstor, “Culturas Híbridas” ed. Grijalbo, 1990, México.

17. GIMPEL Jean “Contra el Arte y los Artistas” 1era edición 1979, Barcelona.
18. GRONDIN Jean “Introducción a Gadamer” ed. Herder 2003, España.
19. GRONDIN Jean “Introducción a la Hermenéutica Filosófica” ed. Herder, segunda edición 2002, Barcelona.
20. JIMÉNEZ José “Teoría del Arte” ed. Technos/Alianza, primera edición 2002, Madrid.
21. LYON David “Postmodernidad” ed. Alianza, primera edición 2000, España.
22. LYOTARD Jean-Francois “La Condición Postmoderna” ed. Rei (Red editorial Iberoamericana), primera edición 1990, México.
23. MANDOKI Katia “Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano” ed. Grijalbo, México.
24. MENDIETA Y NÚÑEZ Lucio “Sociología del Arte” UNAM, 1962, México.
25. MURDOCH Iris “El fuego y el Sol” ed. Fondo de Cultura Económica, 1era edición Español 1982, México.
26. PAZ Octavio “Los Privilegios de la Vista” ed. Fondo de Cultura Económica, 1988 España.
27. PICO Joseph “Modernidad y Postmodernidad” Alianza ed. 1988, Madrid.
28. TATARKIEWICZ “Historia de 6 ideas” Tecnos/Alianza ed. 2007, Madrid.
29. ZUÑIGA José “El Legado de Gadamer” Ed. Universidad de Granada, 2004, Granada.