

La dimensión epistemológica del arte en la estética hermenéutica de Gadamer. Reflexiones en torno a las obras *La desaparición*, de Juan Carlos Romero.

Paola Sabrina Belén
Facultad de Bellas Artes – UNLP
pbelen81@hotmail.com

La “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte” en el comienzo de *Verdad y método* (1960), obra magna de Hans-Georg Gadamer, no es casual ni arbitrario, puesto que su posibilidad es central para fundamentar y explicitar la naturaleza de la experiencia hermenéutica, propósito general de la obra.

El ser de la obra de arte es hermenéutico, es decir, es el acontecimiento de una verdad que hay que comprender e interpretar. De esta manera, forma parte del ámbito de las cuestiones hermenéuticas que nos permiten avanzar también en nuestra autocomprensión

Considerando que el arte constituye una experiencia con su propio modo de legitimidad, el cual no puede ser caracterizado de acuerdo con los criterios de verdad y de racionalidad de la ciencia, en el marco de la investigación titulada “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible”¹ y la tesis de Doctorado en curso “Gadamer sobre arte y conocimiento. Implicaciones para una concepción ampliada de la racionalidad”², en el presente trabajo, tras presentar algunas nociones centrales en la estética hermenéutica del filósofo alemán, se analizan dos instalaciones realizadas por el artista Juan Carlos Romero: *La desaparición*, de 1995 y *La desaparición*, del año 2000. A partir de ello se busca reflexionar sobre el valor cognitivo de la representación artística y delinear algunos rasgos de una racionalidad hermenéutica mejor capacitada para abordar los problemas resistentes a un tratamiento objetivo.

La ontología lúdica de la obra de arte

¹Directora: Lic. Silvia García. Programa de Incentivos a Docentes Investigadores. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Desde 01/01/2014 Hasta: 31/12/2017. El escrito articula también con el proyecto H653 “Lenguaje y lazo social. Subjetivación, sujeción y crítica en algunas corrientes del pensamiento contemporáneo” Director: Dr. Pedro Karczmarczyk. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Desde: 01/01/2012 Hasta: 31/12/2015

² Doctorado en Epistemología e Historia de la Ciencia (UNTREF). Director: Dr. Pedro Karczmarczyk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La mimesis artística como acontecimiento ontológico

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

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

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

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

Lo mímico establece una relación originaria entre la obra y el mundo, en la que no sucede tanto una imitación, sino más bien una transformación. En la medida en que el poeta relata las cosas como sucedieron o podrían haber sucedido, la obra es una reelaboración y transformación de lo que aparece en el mundo para hacerlo aparecer en su forma esencial, “purificada del encuentro casual.”

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

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

¿Qué es, entonces, lo que la obra de arte re-presenta o, lo que es lo mismo, de qué es mimesis?

En el juego del arte, la obra como auto-re-presentación y conformación, en primer lugar, se re-presenta a sí misma, puesto que ella hace emerger un mundo con un sentido propio, que sólo existe en y por la obra, regulándose autónomamente a partir de reglas válidas sólo dentro de ese mundo cerrado.

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

La “transformación hacia lo verdadero” que constituye el juego del arte posibilita no sólo no pensar la obra de arte como imitación de la realidad sino además replantear su estatuto ontológico reivindicando su verdad.³

³ Gadamer rechaza la noción de verdad como adecuación entre el conocimiento y un objeto externo, y sostiene una concepción de la misma como *aletheia*, acontecer. Ello lo lleva a rechazar la idea de que el ser anterior a lo representado sea el modelo a copiar de una representación. La obra “no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda

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

La obra mimetiza el mundo, lo transforma, lo hace aparecer de otro modo, de uno que sólo está en la obra, no es una copia del ser, sino que lo acrecienta.

Haciendo visible lo invisible: *La desaparición* y el significado hermenéutico de la mimesis artística

La mimesis es un “poner de relieve” aquello que en la cotidiana existencia se pasa de largo (Gadamer, 1991:159). Es “testimonio de orden”, por medio de ella la obra construye y ordena el mundo; lo configura dándole sentidos.

En este punto puede resultar esclarecedor la reflexión sobre ello a partir de dos obras realizadas por el artista Juan Carlos Romero, ambas tituladas *La desaparición*.

Romero es un artista plástico argentino, cuya vida y obra están marcadas por un intenso compromiso político. Sus prácticas artísticas se ligan además a un cuestionamiento de los aspectos naturalizados en el medio artístico, tanto desde la propia realización y sentidos de sus obras como desde su profunda politización de la actividad artística.

Como afirma Fernando Davis (2009:7), la producción de Romero atraviesa distintas problemáticas en las estrategias poético-políticas que activa. Con sus trabajos no sólo pone en cuestión el grabado en sus fundamentos conceptuales y técnicos, al concebir a la imagen múltiple como dispositivo político generador de cambios en los modos de vida, sino que además interviene en espacios alternativos a los circuitos artísticos institucionales, lo que propicia además la búsqueda de una mayor participación del espectador. Asimismo a través de diferentes operaciones de apropiación y montaje de textos e imágenes provenientes de fuentes diversas, produce interferencias mutuas entre grabado artístico, imagen mediática y gráfica popular. Y la

comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real-, porque desde ella está hablando una verdad superior” (Gadamer, 1991:156)

palabra, en Romero, emerge como registro opaco que subvierte críticamente las representaciones de la hegemonía neoliberal.

El grupo de obras realizadas por el artista en los años '90 “tensiona su materialidad «pobre» en la interpelación de un escenario donde la desocupación y la exclusión social configuran los trágicos signos del despliegue neoliberal” (Davis, 2009: 46).

En diciembre de 1995 el grupo Escombros⁴ organiza la convocatoria *Todos o Ninguno* en una calera abandonada en la ciudad de Ringuelet (Provincia de Buenos Aires). Romero es invitado a participar y realiza una precaria instalación que denomina *La desaparición*, en la que sobre una sogua cuelga una serie de afiches impresos con las palabras “DESOCU” y “EXTINC”.



La desaparición, 1995
Archivo Juan Carlos Romero

Se trata de una instalación sobre la marginalidad que se localiza precisamente en los márgenes, en los restos de una calera que en algún momento representó una fuente de trabajo, y que utiliza además un procedimiento de impresión también marginal, de rápido consumo y bajo costo (Davis, 2009:46).

⁴ Durante el período 1988-1993, Juan Carlos Romero formó parte del *Grupo Escombros: Artistas de lo que queda*, junto a Horacio D'Alessandro, David Edward, Héctor Puppo y Luis Pazos. El grupo veía en el arte un modo de ampliación de la conciencia colectiva, para lo cual creían que era necesario “sacar el arte a la calle”.

El título de la instalación de Romero, señala Davis (2009: 46), parece referenciar su ineludible destino, dado que el artista la había diseñado para que, tras la jornada, permaneciera en el lugar, abandonada a la intemperie. Sin embargo, al mismo tiempo y de manera inmediata, la palabra “desaparición” moviliza sentidos que remiten a los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Romero (citado en Davis: 2009: 46) alude, así, a una “nueva forma de desaparición”, producida por “la desocupación que trae consigo la pérdida del espacio social al que cada persona tiene derecho”. En tal sentido, *La desaparición* configura un doble enclave crítico, interroga su contexto inmediato, hace visible, “pone de relieve”, lo que se oculta a la mirada extrayéndolo del montón indiferenciado de las cosas y, simultáneamente, interpela desde su presente el pasado de la dictadura.

En tal sentido, devela la continuidad del pasado en el presente o, lo que es lo mismo, el pasado no es un conjunto de hechos objetivos, sino, por el contrario, se presenta como una red de sentidos que se actualizan al comprenderlos desde el presente de la situación.

Desde la perspectiva hermenéutica esbozada por Gadamer (1991:380) “comprender es siempre también aplicar”. Comprender significa interpretar, vale decir, mediar entre lo general y lo particular o, en otras palabras, entre el pasado y el presente, lo que el filósofo entiende como “fusión de horizontes”:

En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”*. (Gadamer, 1991:376-377)⁵

En *La desaparición*, Romero no remite únicamente a sí mismo y a su creatividad, sino que se encuentra dialécticamente relacionado con su obra y con la tradición precedente. Asimismo la

⁵ Las cursivas son de Gadamer. La fusión de horizontes, se halla en relación con el concepto de “historia efectual” (*Wirkungsgeschichte*) introducido por el filósofo para dar cuenta de que un fenómeno histórico o un texto incluye en su significado a sus efectos, ya que éstos no se distinguen del mismo, son su modo de existir. Afirma Gadamer (1991:371-372): “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación (...) La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica. Sin embargo, el hacerse consciente de una situación es una tarea que en cada caso reviste una dificultad propia (...) Tampoco se puede llevar a cabo por completo la iluminación de esta situación, la reflexión total sobre la historia efectual; pero esta inacababilidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse.*” Las cursivas son de Gadamer.

mediación por el receptor y la simultaneidad con el presente hacen hablar a la obra y aparecen así como condición de posibilidad de la comprensión.

La desaparición es también el título de otra instalación gráfica que en el año 2000 Romero presenta en el marco de la 7ma. *Bienal de La Habana*. Se trata de una pared de 14 metros de largo con cien afiches impresos con las palabras “DESOCU”, “EXCLUS”, “MARGIN” y “EXTINC”. En un texto publicado por el artista en ocasión de dicha presentación escribe: “La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afectados en solo cuerpos, que abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia.” (Romero, citado por Davis, 2009:47)



La desaparición, 2000
Archivo Juan Carlos Romero

La interrupción en la continuidad de la serie de palabras y su repetición en la trama múltiple que diseña la obra, turban la lectura, con el fin de interpelar al espectador y activar en él una interpretación que propicie la desnaturalización del uso que se hace de términos como “desocupación”, “marginalidad” y “exclusión”; palabras que la lógica capitalista homogeneizadora, al vaciarlos de su perturbadora contingencia, ha incorporado sin conflicto a la existencia cotidiana. Frente a la ilusión mediática de la “totalidad traslúcida” con su pretensión de neutralizar los accidentes del discurso y su concepción de que todo es comunicable, “la obra de Romero apuesta a activar su densidad conflictual en las asperezas y texturas de la palabra” (Davis, 2009: 48).

Su verdad no consiste, entonces, en la conformidad con leyes universales -o con la universalidad del concepto- ni en un significado que está total y llanamente al descubierto, sino que ella acontece en lo insondable y profundo de sentidos que se muestran y se ocultan.⁶

La desaparición, de este modo, establece nexos de sentido y hace ver las cosas de un modo distinto, “pone de relieve”, enfatiza, hace surgir de la “realidad” algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba o pasaba desapercibido a la mirada convencional. Esta re-presentación, en tanto mimesis, transforma la realidad que re-presenta.

Allí estriba, según Gadamer, el valor cognitivo de la obra de arte, la cual organiza un mundo y funda una verdad por la que lo que conocíamos emerge bajo una luz diferente. En este sentido, el arte contribuye a incrementar el ser de lo re-presentado, es decir, lo muestra en un sentido nuevo iluminando algunos de sus aspectos, interpretándolo.

El mundo que esta obra presenta posibilita al espectador reconocerse en ella mientras éste asume su inscripción en la tradición, es decir, se trata de un demorarse en el que el espectador no sólo construye y actualiza la obra sino que construye también su propio ser, experimentando su historicidad. En tal sentido, si se logra comprender la verdad que acontece en la obra se avanza, además, en la propia autocomprensión, “en último extremo toda comprensión es un comprenderse” (Gadamer, 1991:326).

El juego del arte se configura así como una forma de reconocimiento que profundiza en nuestro autoconocimiento y en nuestro conocimiento del mundo, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria, sino que “también nos dice: « ¡Has de cambiar tu vida!»” (Gadamer, 1996:62).

A partir de ello, puede pensarse que las obras consideradas constituyen no sólo un testimonio de su época o del artista sino, sobre todo, declaraciones de una verdad que representan un desafío que afecta nuestra existencia.

Consideraciones finales

⁶ La idea gadameriana de la verdad como un juego de ocultación y mostración, remite a la concepción heideggeriana de la pugna entre tierra y mundo (Gadamer, 2002: 106).

Pensadas desde la perspectiva gadameriana, estas obras, constituyen una experiencia de verdad y conocimiento con su propio modo de legitimidad, que sólo pueden concebirse en toda su plenitud en la medida en que ciertas nociones heredadas de la modernidad sean repensadas y reconfiguradas.

Consciente de los perjuicios ocasionados en nuestras sociedades por la razón instrumental, la racionalidad hermenéutica se opone a su absolutización y a su desvinculación de nuestro estar-en-el mundo. Es decir, en su intento por armonizar el mundo de la vida cotidiana (*Lebenswelt*) con el espíritu de la ciencia moderna, la revalorización de la historia que nos ha precedido y de la tradición resulta un elemento crucial. “Tradicción no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo” (Gadamer, 2005:116).

Desde una concepción de la racionalidad ampliada ya no se juzga como racional únicamente a las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada. Razón es investigación crítica, cuestionamiento continuo, consciencia de los propios límites: “La razón consiste siempre en no afirmar ciegamente lo tenido por verdadero, sino en ocuparse de ello críticamente (...) la razón es también comprenderse a sí mismo y a nuestra propia relatividad en un auto-reconocimiento perseverante” (Gadamer, 1993: 57)

Se define entonces como una razón interpretativa, dialógica, cuyo cometido es aceptar su finitud y su historicidad y, sin duda, es la experiencia artística un modelo de esa nueva forma de racionalidad.

La racionalidad que caracteriza al arte no busca meramente oponerse a lo dado, sino subvertirlo para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas. Aunque por sí solas las obras de Romero, y el arte en general, no puedan transformar radicalmente el mundo, sí pueden ayudarnos a recuperar la necesidad de libertad, ineludible en el ámbito de la dimensión estética.

Bibliografía

-Gadamer, Hans- Georg (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1991.

----- (1960), “La verdad de la obra de arte”, en *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.

----- (1964) “Estética y hermenéutica”, en: *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 55-62.

----- (1967) “Arte e imitación”, en: *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 81-96.

----- (1972) “Poesía y mimesis”, en: *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos, Madrid: Tecnos, 1996, pp. 123-128.

----- (1977) “El juego del arte”, en: *Estética y hermenéutica*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 129-138

----- (1977) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

----- (1983) *Elogio de la teoría*. Península, Barcelona, 1993.

-Davis, Fernando, “I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra”. Catálogo Fundación Osde. NF Gráfica, Buenos Aires, 2009.