

El problema de la autonomía del arte en el pensamiento de Gadamer

Alumno: José María Martín Borrego

Correo electrónico: thembwc@gmail.com / josmarbor5@us.es

Tutor académico: Antonio Gutiérrez Pozo

Departamento: Estética e Historia de la Filosofía

Máster en Filosofía y Cultura Moderna

Curso 2021/2022

Universidad de Sevilla

Índice del proyecto

Nota preliminar.....	página 5
Resumen y palabras clave.....	página 7
1- Introducción: <i>problematizando la autonomía del arte</i>	página 9
2- La obra de arte en el pensamiento gadameriano.....	página 12
2.1- Determinación de la obra como <i>declaración</i>	
2.2- Relación entre obra de arte y verdad	
3- La Crítica de lo artístico como ámbito autónomo.....	página 18
3.1- Crítica y problemática de la conciencia estética	
3.2- Acotación de la fundamentación del Arte	
3.3- El problema de la autonomía de lo artístico	
4- Defensa de la autonomía de la obra de arte.....	página 31
5- Posibles dudas sobre el planteamiento de Gadamer.....	página 35
5.1- ¿Podemos hablar de arte como transmisor universal?	
5.2- ¿Existe verdaderamente un vínculo entre verdad y belleza?	
5.3- ¿Distinción ontológica o distinción estética?	
6- Recapitulación y conclusiones.....	página 44
Referencias.....	página 50

*A mis padres,
a mis tíos Paco y Mari,
a todo el que hizo esto posible.*

Nota preliminar

Antes de comenzar con el desarrollo del proyecto, quisiera esclarecer algunos elementos formales que constituyen el mismo, los cuales estimo que sería de interés demarcar con anterioridad. Como mínimo, creo que sería interesante que los señalase de manera preliminar, puesto que determinan en ciertos aspectos el discurso, el desarrollo y, en algunos casos, el propio conjunto del proyecto que nos ocupa. Algunos de estos elementos son la selección temática, la metodología llevada a cabo o la selección bibliográfica (entre otros tantos), y se trata de elementos que, directa o indirectamente, atraviesan el discurso que alberga el presente escrito.

Primeramente, debo agradecer la propuesta temática a mi tutor del proyecto, el profesor Antonio Gutiérrez Pozo. Si bien es cierto que la pregunta por la autonomía del arte es una cuestión por la que guardo franco y genuino interés (y a la que, de hecho, he dedicado otros trabajos académicos con anterioridad), fue él quien me propuso que me aproximara a la obra de Hans-Georg Gadamer con la intención de vertebrar una pregunta acerca de la posibilidad -o imposibilidad, más bien- de una autonomía del ámbito de lo artístico. Creo ciertamente que esclarecer la pregunta acerca de la autonomía del arte resulta fundamental a la hora de comprender la contemporaneidad, ya sea pretendamos establecer, derribar o cuestionar en algún sentido los límites de lo artístico. Igualmente, considero que resulta una pregunta crucial a la hora de comprender la relación que puede llegar a guardar este espacio en específico con respecto al resto de esferas que constituyen la cultura humana, por lo que el interés de la pregunta me resulta raramente cuestionable, y la cantidad de respuestas diversas establecidas a propósito de la misma me parece, como mínimo, de un interés encomiable. Determinar estos límites resulta, además, una tarea de cierta urgencia en una comunidad como la nuestra, en la que la creación, el consumo y la influencia a nivel general de las muy diversas formas de manifestación artística han adquirido una importancia que prácticamente carece de precedentes históricos.

A nivel metodológico, este escrito ha sido desarrollado a través de una labor hermenéutica para con la obra del autor principal que se nos presenta, siendo a su vez esta interpretación acompañada y asistida por otros escritos complementarios (mayormente llevados a cabo por otros autores), que ciertamente han resultado de franca utilidad en su mayoría. Si bien quiero pensar que este proyecto alberga una cierta originalidad propia, buena parte del ejercicio de este escrito ha consistido en encontrar, determinar, ordenar y dilucidar una serie de elementos que Gadamer ya señala en el grueso de su obra -en ocasiones de manera muy dispersa-, a lo largo de sus diferentes

escritos acerca de la pregunta por el arte y su relación con un modelo hermenéutico-filosófico.

Si bien es cierto que se trata de un autor leído y comentado con frecuencia en la contemporaneidad, las diferentes investigaciones llevadas a cabo con respecto a la obra del autor (muchas de ellas específicamente centradas en su aportación en el ámbito de la estética) no parecen haber enfocado su interés en la pregunta acerca de la autonomía del arte en específico. Es parte de mi ejercicio crítico y personal el haber desarrollado estas cuestiones en el orden que aquí se presenta, así como el cuestionamiento o la presentación de una cierta crítica hacia algunos de los elementos que alberga, en última instancia, el propio autor a la hora de centrarnos particularmente en la cuestión que da nombre a este proyecto.

En lo referente a la selección bibliográfica, debo agradecer a la Universidad de Sevilla el amplio catálogo que presenta en sus bibliotecas con relación a la cuestión que he procurado presentar, puesto que me ha permitido servirme de buena parte de los escritos fundamentales publicados por el autor. Del mismo modo, he intentado servirme de una cantidad razonable de escritos complementarios que pudieran ampliar, desarrollar y, por qué no, también poner en entredicho o criticar las propuestas establecidas acerca de la cuestión que nos acaece. De todo ello surge el ejercicio bibliográfico que constituye el *corpus* de este proyecto de investigación.

A modo de apunte final, en esta ocasión sí me congratula afirmar que la crisis sanitaria, bajo la que llevamos subsistiendo con mayor o menor entereza durante ya más de dos años, parece haber tenido franca clemencia a la hora de influir en el transcurso de este escrito. Si bien es cierto que la situación actual dista considerablemente de lo que en años anteriores comprenderíamos como "normalidad" en buena parte de los aspectos de la vida diaria, las limitaciones impuestas por estas circunstancias en lo que respecta a cuestiones relacionadas con el aprendizaje han resultado menores que en el transcurso de años académicos anteriores, en los que el desarrollo de los acontecimientos sí que atravesó diametralmente la elaboración de otros proyectos de esta índole, por unos u otros motivos. Quiero dar, con esto, por concluida esta nota preliminar, tras señalar lo que comprendo como consideraciones formales esenciales a la hora de abordar el desarrollo de este escrito. Espero que, a lo largo de estas páginas, pueda comprenderse un discurso argumentativo relativamente bien estructurado, que cargue con la claridad suficiente como para arrojar cierta luz acerca de la cuestión que nos acaece, y que aporte los mimbres necesarios como para estructurar algunas preguntas que no parecen haber sido llevadas a cabo con detenimiento anteriormente, y que -al menos, desde mi humilde punto de vista- resultan de gran interés en los tiempos que corren.

Resumen y palabras clave

Resumen:

El concepto de autonomía aplicado al ámbito del arte, como conjunto e institución, resulta problemático a la hora de partir desde el pensamiento de Hans-Georg Gadamer. A lo largo de este proyecto, recopilaremos el planteamiento a razón del cual podemos afirmar que Gadamer determina la cuestionabilidad del arte como espacio autónomo. Para ello, determinaremos, primeramente, las concepciones básicas del autor acerca de las nociones de arte y obra de arte. Después, intentaremos estructurar la refutación gadameriana a la propuesta de autonomía del arte como espacio, en base -sobre todo- a sus consideraciones acerca de la conciencia estética, a la cual intentaremos señalar como principal artífice de la emancipación teórica de lo artístico. En última instancia, intentaremos problematizar la propuesta de Gadamer, así como señalaremos algunos de los principales aspectos a tener en cuenta a la hora de continuar la discusión sobre este planteamiento.

Palabras clave: Gadamer – autonomía – arte – obra de arte – Estética

Abstract:

The concept of *autonomy*, when it is applied to the Artworld as a whole or institution, results problematic in a way; at least it is from the perspective of Hans-Georg Gadamer. Through this project, we are trying to summarize the reasons that Gadamer sets to determine why the concept of Artworld -as an autonomous space- can be considered a debatable notion. For this duty, we will, firstly, determine Gadamer's basic conceptions of Arts and Artwork. Based on these concepts as premises, we are going to develop Gadamer's arguments against the autonomy of the Artworld. Gadamer's critics about this issue are also based on the author's considerations about Aesthetic consciousness. We will try to determine why it can be considered one of the main theoretic reasons of the emancipation of Arts. Finally, we are trying to criticize Gadamer's proposal, as well as we will try to point out some of the most important issues and relevant points about this approach.

Key words: Gadamer – autonomy – Arts – artwork – Aesthetics

1- Introducción: *problematizando la autonomía del arte*

*"You can love it, you can leave it,
They say you're nothing about it
Don't let them keep you down.
What if I don't need it?
There's something about it
That just freaks me out!"*

-Malcolm "Mac Miller" McCormik,
What's the Use?

Tratar una cuestión como la de la autonomía del ámbito de lo artístico a través de la perspectiva de un autor como Hans-Georg Gadamer resulta, como mínimo, problemático. No se trata de una situación meta-filosófica, en la que el entramado argumentativo desplegado por el autor resulte de una oscuridad o complejidad rara vez vistas -como en ocasiones ocurre en la obra de los grandes maestros-. Del mismo modo, tampoco se trata, ciertamente, de una cuestión abordada desde el planteamiento del autor con franca vaguedad o expuesto de manera poco clara, que dejara lugar para medias tintas o interpretaciones individuales; siendo éstas últimas, a su vez, favorables hacia una u otra propuesta externa, como también resulta habitual en nuestro ámbito. La cuestión y el autor escogidos no parecen dar pie a ese tipo de situaciones.

Simple y llanamente, es la propia afirmación de un ámbito de lo artístico autónomo como tal lo que resulta problemático en sí mismo a la hora de introducirnos en un planteamiento sobre el arte como el del pensador de Marburgo. El propio Gadamer evidencia este aspecto en muy buena parte del grueso de su obra. No obstante, no se trata, eso sí, de una cuestión acerca de la que Gadamer explicita su opinión de manera concreta, extendida y evidente, como sí ocurre a propósito de otros aspectos referidos al arte, en los que se detiene y profundiza a lo largo de espacios, capítulos y textos completos. El autor no dedica a esta cuestión escritos o apartados en específico como tal. Más bien, se trata de un planteamiento que podemos deducir a través del análisis y la reflexión sobre su obra, ya sea a partir de los escritos fundamentales de su *corpus* filosófico o a través de las obras que lo acompañan, complementan o, en definitiva, terminan por constituir el conjunto de sus escritos académicos.

La crítica a propósito de un planteamiento autónomo del arte mantiene una evidente continuidad en los escritos de Gadamer, como veremos más adelante. Aproximándonos de manera somera y atropellada, a modo de introducción -puesto que profundizaremos en la pregunta más adelante-, podríamos afirmar que Gadamer concibe la autonomía del arte como un estatus inauténtico y discutible en tanto que surge, principalmente, como consecuencia de la emancipación de la conciencia estética. No obstante, tanto el planteamiento del autor como la propia reivindicación de un ámbito autónomo del arte poseen matices y particularidades suficientes como para que lo resumido a comienzos de este párrafo no suponga más que un ligero avance, y que precise de aclaraciones suficientes como para ocupar prácticamente el grueso de este escrito.

A lo largo de estas páginas, nos dedicaremos a desarrollar argumentativamente un entramado de propuestas manifestadas por el autor en referencia a la esfera de lo artístico, relacionadas en particular con el concepto de autonomía. Para ello, nos centraremos, fundamentalmente, en desarrollar tres grandes apartados, a través de los cuales señalar, de manera coherente, la posición filosófica gadameriana, con el objetivo de poder justificar nuestra afirmación. En primer lugar, dedicaremos el momento inicial de este proyecto a desplegar la concepción ontológica de la obra de arte en el planteamiento del autor, señalando cómo se define, qué la constituye o a qué otros ámbitos o conceptos se debe. La reafirmación de un estatus específico de la obra de arte, tal y como Gadamer la plantea, es uno de los principales aspectos a aclarar, y en los que profundizar si pretendemos aproximarnos al discurso del autor en la búsqueda de una respuesta acerca de la pregunta que nos atañe.

En segundo lugar, nos concentraremos en el planteamiento de una crítica a la autonomía de lo artístico como tal, basándonos para ello en la concepción gadameriana de la obra de arte, primeramente, aunque vincularemos este apartado inicial con otros aspectos de su obra que intervienen de manera directa en la cuestión. Principalmente, el conflicto reside en que el planteamiento de Gadamer rechaza la aproximación a la obra de arte a través de una conciencia estética fundamentada en la subjetividad, que separa a la obra de arte del plano de la verdad, evitando con ello la posibilidad de obtención de conocimiento a través de la misma, y rompiendo, de manera directa, la relación de ésta con la realidad que esencialmente la constituye (Di Cesare 2017, 49), derivando en una suerte de "relativización" de la obra que termina por obstaculizar, mutilar, o -directamente- impedir su despliegue.

Sin embargo, el planteamiento del filósofo de Marburgo no excluye el concepto de autonomía del ámbito del arte en un sentido estricto. Como señalaremos en el tercer apartado, la obra de arte en particular sí precisa de una radical autonomía en la concepción de Gadamer, a través de la cual ésta albergue la posibilidad de desplegarse plenamente para con el espectador, estableciendo así un diálogo eficiente y libre de determinaciones reduccionistas de cualquier índole (Gadamer 2017, 160-161). Ello implica que, si bien a través del modelo del autor no podemos concebir un ámbito del arte autónomo como tal, la autonomía de la manifestación artística -esto es, de la obra de arte en su particularidad como *declaración* [*Aussage*]- sí que resulta esencial e imprescindible para la total realización de la obra, que encuentra su razón de ser en la transmisión de un determinado sentido carente de traducibilidad, y que, precisamente por ello, requiere de una radical *autonomía declarativa*, en vistas a ejercer su función esencial como objeto hermenéutico.

Por ello mismo, el transcurso de este proyecto se desenvuelve en torno a diferentes espacios y elementos diferenciados, a través de los cuales comprender el alcance de la pregunta por la autonomía en este ámbito. Por una parte, resulta indispensable explicitar en qué consiste la obra de arte y qué particularidades muestra en el planteamiento que nos acaece. Por otra parte, no termina de resultar curioso el hecho de que nos encontremos ante una radical negación de la autonomía del arte en tanto que espacio, al mismo tiempo que, en contraposición, es la autonomía de la obra de arte en su particularidad lo que resulta condición *sine qua non* a la hora de establecer un modelo acerca del arte como el que Gadamer nos plantea.

Finalmente, el último espacio de este escrito lo dedicaremos, no obstante, a la realización de ciertas preguntas que podrían quedar en el aire tras la exposición del planteamiento propuesto, así como a señalar posibles aspectos problemáticos u objeciones al contenido desarrollado. El objetivo último de este escrito es, en definitiva, el de intentar aclarar la pregunta por la autonomía de lo artístico desde el prisma gadameriano en específico, así como el de comprobar, en última instancia, su validez formal a través de un análisis crítico de los planteamientos señalados.

Como ya hemos dicho, el posicionamiento de Gadamer con respecto a una radical autonomía del arte resulta de interés a la hora de perfilar la originalidad de su planteamiento filosófico. Sobre todo, si reservamos una cierta pretensión de esclarecer la relación del autor con respecto a una tradición estética a la que critica duramente a lo largo de sus principales escritos. En última instancia, también la explicitación de la pregunta acerca de la posibilidad de un Arte -con mayúscula- autónomo resulta de gran interés a la hora de mantener en la contemporaneidad el

planteamiento estético gadameriano. Especialmente, en una época en la que el abanico de propuestas y debates acerca de la relación entre el ser humano y lo artístico parece estar más en boga que nunca, y en la que el impacto del arte en el resto de espacios culturales -junto con el propio proceso de *estetización* del mundo e incluso de la propia vida en el que nos vemos inmersos-, parece estar alcanzando tal grado de importancia que se torna casi imposible considerar filosóficamente el mundo de hoy sin acercarnos, aunque sea de manera parcial, a la pregunta por la naturaleza y posibilidad de autonomía presentes en el arte.

2- La obra de arte en el pensamiento gadameriano

No obstante, hemos de delimitar primeramente cómo concibe Hans-Georg Gadamer la obra de arte, si queremos presentar una visión completa acerca de la cuestión. Señalar cómo se nos presenta la obra de arte en el prisma gadameriano es esencial a la hora de cimentar un discurso coherente acerca del arte como espacio. Por ello mismo, a lo largo de este apartado vamos a dedicarnos a desarrollar un acercamiento a la concepción del filósofo de Marburgo sobre la obra de arte. Fundamentalmente, vamos a centrarnos en señalar qué es, a qué se remite y en torno a qué consideraciones orbita, para el autor, la obra de arte como elemento en específico, tal y como desarrollaremos a continuación.

2.1- Obra de arte como *declaración*

La obra de arte es concebida por Gadamer como una *declaración* [*Aussage*]. Citando textualmente al autor, éste dice que " lo que llamamos una *Aussage* es, de entre todo lo que se dice, aquello que tiene entidad propia, por ejemplo lo que se declara en un interrogatorio ante un público responsable. Del mismo modo, la experiencia de la obra de arte se destaca de todas las formas de experimentar el mundo y la vida" (Gadamer 2002, 196-197). En tanto que declaración, comprendemos la obra de arte en este planteamiento como una acción comunicativa, esto es: a través de Gadamer, comprendemos la obra de arte como un modo de *decir* que ostenta ciertas particularidades, las cuales diferencian la declaración de la obra de cualquier otro tipo de entidad.

Gadamer precisa muchas de estas particularidades a lo largo de sus escritos. Para empezar, una de sus características es, primeramente, que, en tanto que declaración, la obra de arte resulta esencialmente intraducible (Gadamer 2006, 77). La obra, en tanto que discurso, destaca, en primer lugar, porque sólo puede decir lo que dice a la manera en que se dice ya de hecho, o lo que es lo

mismo, tal y como se presenta en la propia manifestación de la obra. Precisamente por esto, el espectador sólo se enfrenta al discurso de la obra de arte en la experiencia para con la obra misma, haciendo de la esta última una entidad irremplazable, insustituible en el sentido literal del término (Webb 1981, 37).

Y se trata de una experiencia "para con" la obra, o "con" la obra, pero nunca una experiencia "de" la obra en un sentido estricto, puesto que, en su intraducibilidad, la obra de arte no se presenta como un objeto que experimentamos, como si de una entidad pasiva y expectante se tratase. El objeto artístico no es poseído por el espectador a través de su comprensión, sino que, durante la acción interpretativa, se establece como una *otredad* con la que entablar diálogo (2006, 78). En otras palabras, la propia interpretación como actividad resulta fundamental a la hora de determinar lo que la obra de arte es y supone, puesto que no podemos concebir una obra de arte desprovista de su correspondiente acción interpretativa (2006, 58-59). En su inagotabilidad de sentido, la obra de arte se presenta como un *decir* des-limitado e irreductible a lecturas definatorias y definitivas, que obligan a la conversación con la misma; a la elaboración de una actividad hermenéutica propiamente dicha.

Esto último establece una diferencia evidente entre la declaración propia de la obra de arte y aquello que se dice en la cotidianidad. Gadamer afirma que "la palabra del habla cotidiana [...] apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética [y, por extensión, la declaración que se nos presenta a través de la obra de arte], por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada" (Gadamer 2006, 74). Esto hace de la obra de arte una manifestación comunicativa particularizada, en primer lugar, por su irreductibilidad al mero concepto. Mientras la palabra cotidiana funciona como medio comunicativo -es decir, sirve para decir precisamente aquello a lo que se dirige, cabiendo la posibilidad de que esto mismo puede ser dicho de otra manera-, la obra de arte, en tanto que *declaración*, se caracteriza por no remitir de manera evidente a una totalidad de sentido abarcable, adaptable o traducible. Es por ello que la relación con la obra de arte se diferencia de cualquier otro tipo de acto comunicativo, en tanto que la primera no se reduce a una mera transmisión de significado, sino que se establece como una suerte de entidad dialógica en su inagotabilidad.

Precisamente es por ello que, para Gadamer, el concepto de *juego*, en relación con la experiencia de la obra de arte, tiene una importancia fundamental (Gadamer 2017, 143). La obra de

arte no ostenta un carácter mediático, como una acción comunicativa ordinaria. Antes bien, el diálogo que la obra de arte posibilita aparece como una finalidad en sí misma, como un "vaivén sin objetivo último" (2017, 146), que se nos muestra, antes que como un mensaje específico, como una configuración *diferenciada*, que por lo general remite a un objeto particular (2017,155), pero que no por ello se reduce a pre-determinaciones de sentido ya establecidas -y, por tanto, agotables-, a la manera del habla ordinaria. Funciona, pues, a la manera del juego, que no hace sino presentar -en última instancia- un determinado marco en el que la actividad lúdica como tal se desenvuelve. Esta es una afirmación en la que hemos de detenernos, explicando y delimitando, con cierta calma, cada una de sus partes.

Primeramente, la obra de arte se presenta para Gadamer, como ya hemos dicho, no como un discurso proposicional, sino como una *declaración*, en cierto sentido, *excesiva*. El exceso de significado presente en la representación artística mantiene, a lo largo de este planteamiento, una relación directa con el concepto de *configuración*, puesto que lo que nos presenta es un marco dialógico en específico. La obra de arte delimita una serie de claves a partir de las cuales cabe la posibilidad de desarrollar una interpretación, que, evidentemente, no será la misma que la desarrollada a través de otras obras de arte, como tampoco jugamos del mismo modo a dos juegos distintos. No obstante, ello también implica que la experiencia con una obra de arte en particular no sólo va a diferenciarse de cómo experimentamos otras obras de arte; el carácter "configurativo" de la obra también va a posibilitar una variedad de experiencias para con la obra misma -o, dicho de otro modo, de diferentes interpretaciones-, verdaderamente amplio, por lo que tampoco dos experiencias relacionadas con una misma obra tienen por qué ser necesariamente similares. De igual modo funciona el juego, en tanto que podemos obtener situaciones muy diversas, aunque el juego en cuestión sea el mismo en todos los casos.

Así pues, en tanto que aquello que la obra delimita no es otra cosa que un marco interpretativo en específico, podemos alcanzar dos consecuencias lógicas al respecto de la obra de arte. Por una parte, que el mencionado marco interpretativo -presente a través de la *declaración* de la obra- remite a un objeto particular; es decir, que la obra de arte remite al mundo teniendo por objeto una disposición de elementos particulares y diferenciados del de otras obras de arte, o, dicho de otro modo, que a la obra de arte no le basta con *decir*, sino que todo decir del arte es un *decir algo*, y, como resulta lógico, este *algo* que se dice varía en función de la propia obra. Así pues, también el marco interpretativo con el que carga el sujeto que se aproxima a la misma supone un factor diferencial en la acción hermenéutica que transcurre entre ambas partes.

En segundo lugar, también podemos deducir que, en tanto que aquello que se nos presenta es una *configuración* y no una suerte de "sentencia" proposicional -si así quiere decirse- propiamente dicha, la obra de arte no se supera en su asunción, sino que nos plantea la posibilidad de mantener una experiencia comunicativa inagotable, ofreciéndonos con ello, no un sentido particular -la obra de arte no "apunta" a una cosa, y con ello termina su labor-, sino un espacio en que poder mantenernos en un constante *vaivén* comunicativo (2017, 146), como afirmábamos con anterioridad. Es precisamente este vaivén comunicativo el que nos brinda, para Gadamer, la posibilidad de acercarnos a una verdad particular y superior (2017, 155), como veremos a continuación, y una de las razones por las que defiende, a lo largo de sus escritos, la necesidad de aproximarnos desde un enfoque hermenéutico a la obra de arte, por los motivos que hemos determinado anteriormente.

2.2- Relación entre obra de arte y verdad

"Y Heidegger nos ha mostrado que la verdad de la obra de arte no es la declaración del *logos*, sino un *qué* y un *ahí* al mismo tiempo, que se encuentra en la disputa entre el desocultamiento y el ocultamiento"

(Gadamer 2021, 47)

La relación entre obra y verdad constituye, en el planteamiento gadameriano, el núcleo duro de sus consideraciones filosóficas sobre el arte. Ésta, a su vez, se trata de una concepción que subyace a todo su modelo, que se plantea como base y -a la vez- destino de una propuesta hacia la cual el propio autor se dirige en el desarrollo de su filosofía sobre el arte. Profundicemos en la cuestión. Para el autor que nos acaece, la obra de arte "tiene parte en la verdad del universal" (Gadamer 2006, 127), puesto que se comprende que todo *decir* del arte es tal en tanto que remite a la verdad, es decir, apunta hacia lo verdadero en cierto sentido.

Esto se torna fundamental a la hora de comprender la relación filosófica del autor con el arte, con las funciones y finalidades que en él detecta y le confiere. Para Gadamer, la importancia de la obra de arte reside en su capacidad para apuntar hacia una verdad que no se nos muestra de otro modo. La obra de arte habla sobre su objeto y presenta una verdad sobre el mismo que no se nos muestra de otra manera, ampliando su significado y relevando en el *decir* de la obra la posibilidad de una experiencia de la verdad (Gadamer 2017, 123). Precisamente por esto último, Gadamer

comprende la obra de arte como un objeto que posibilita la experiencia de lo verdadero, y, en consecuencia, no considera el objeto artístico como un elemento propio del ámbito del gusto, como sí harían concepciones estéticas anteriores; por el contrario, la obra de arte es considerada, antes que nada, objeto de conocimiento. De este modo, el autor parte, en primer lugar, de que el arte guarda verdaderamente importancia en base a su valor epistemológico, lo cual, a su vez, parte de una fundamentación ontológica, puesto que Gadamer considera que el arte esencialmente está constituido para ello. Su propuesta no surge, por tanto, a raíz de un interés puramente estético, como analizaremos en el apartado siguiente.

La del potencial epistemológico del arte es una idea a la que retorna constantemente durante el transcurso de sus escritos, en tanto que, como ya se ha dicho, resulta una de sus consideraciones centrales a la hora de desarrollar una filosofía sobre el arte. Por ello mismo, el autor reitera en sus textos que "el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar de este conocimiento" (2017, 139). Continúa, precisamente, el escrito recién mencionado con la afirmación de que, en la experiencia con la obra de arte, se nos presenta *-emerge-* una verdad particular, diferenciada ciertamente de la que nos muestran las ciencias, pero no por ello subordinada ni inferior a la misma. De esta manera, prevalece en el arte una forma de conocimiento, esencialmente diferenciada de otros saberes, pero igualmente legítima.

En su particularidad, la obra de arte se presenta como un espejo para el espectador, a través del cual el mismo no sólo contempla la verdad de la obra, sino que, además, aplica esta misma manifestación de verdad hacia sí. Es por esto que lo específico de la obra es generar un conocimiento que, en última instancia, no es otra cosa que auto-conocimiento; un "reconocer-se" en el pleno sentido del término (2017, 137), a través del que el sujeto puede conocer tanto su mundo como a sí mismo mediante el diálogo con la obra. En palabras del propio autor, "lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo" (2017, 158).

Ya pretendamos aproximarnos al planteamiento gadameriano sobre lo artístico o bien intentemos, simplemente, aplicar sus consideraciones a otros ámbitos del pensamiento, resulta de interés señalar dos cuestiones que desbordan su planteamiento acerca del arte en sentido estricto, pero que, ciertamente, resulta de ayuda conocer a la hora de profundizar en el mismo. En primer lugar, debemos comprender que la relación entre la experiencia del arte y la, por así decirlo,

manifestación de verdad que se nos presenta a través de la misma, es fundamental para entender la totalidad del planteamiento de Gadamer.

La determinación de un carácter esencialmente onto-epistemológico del arte es una de las principales bazas del filósofo de Marburgo a la hora de presentar una de las tesis fundamentales de *Verdad y Método*: el desarrollo de una crítica hacia los saberes científicos en tanto que monopolizan el ámbito del conocimiento, estableciendo en el proceso un concepto reduccionista de verdad que únicamente se aplica a las concepciones propias de esta disciplina (Di Cesare 2007, 42-46). Ésta, a su vez, termina por deslegitimar -o, en el mejor de los casos, subordinar- cualquier otro ámbito del conocimiento a los saberes científicos, en tanto precisan una suerte de validación por parte de estos últimos para ser considerados, en última instancia, legítimos. En contraposición, Gadamer encuentra en el arte un espacio de manifestación de la verdad, claramente diferenciado de lo que se comprende como tal en un sentido científico, dando paso a un ámbito en el que la verdad *emerge* de manera interpretativa, dialógica e inagotable, a través de la realización de un ejercicio puramente hermenéutico (2007, 62).

En segundo lugar, otro aspecto que resulta fundamental, y que hemos de tener en consideración a la hora de acercarnos al planteamiento de Gadamer, no es otro que la influencia de fondo que supone el pensamiento de Martin Heidegger en sus consideraciones acerca del arte, en las cuales encontramos coincidencias con cierta reiteración. Por ejemplo, es el propio Gadamer quien se sirve de las afirmaciones del autor de *Ser y tiempo* a la hora de señalar que es en la obra de arte donde "todo sale a la luz" (Gadamer 2006, 196), donde lo verdadero *emerge*, se nos presenta. Lo verdadero, eso sí, se nos presenta como acontecimiento, como un desocultamiento dinámico, *cambiante* (Sobrevilla 1984, 74).

Como podemos observar, la noción de verdad no se encuentra en ninguna de estas consideraciones reducidas a una proposición lógica determinable -no hablamos de verdad en términos de *adequatio rei et intellectus*, como adecuación de la cosa al intelecto-, sino que, en este planteamiento, la verdad se *actualiza* (se hace actual, se pone de manifiesto) en diferentes ámbitos de la experiencia; entre ellos, encontramos la propia experiencia de la manifestación artística en tanto *puesta en obra de la verdad* (1984, 88). Esta consideración acerca de la verdad como fenómeno dinámico e inabarcable es común a sendos autores, así como, del mismo modo, también ambos pensadores comparten una concepción de la obra de arte en la que ésta se presenta como entidad de "apertura de mundos" (García Leal 2004, 106), expresión que no hace referencia sino al

espacio interpretativo de *sentido* anteriormente mencionado.

En cualquier caso, este concepto de lo verdadero se distancia con cierta amplitud de un criterio de verdad como adecuación propio del ámbito científico, y plantea, en muy buena parte de la obra magna de Hans-Georg Gadamer, la defensa de una concepción a propósito de lo verdadero considerablemente más amplia e inmersiva (Gutiérrez Pozo 2008, 40), para la cual el arte se nos presenta como baluarte más representativo. No obstante, a la hora de comprender este planteamiento en lo referente al arte, debemos desarrollar, antes que nada, en qué consiste la crítica de Gadamer a la determinación autónoma de la conciencia estética. A partir de la misma, y en parte a modo de consecuencia, podremos plantear su refutación a la autonomía del ámbito de lo artístico, tal y como veremos más adelante.

3- La crítica de lo artístico como ámbito autónomo

"Parece como si el *cómo* del estar dicho que, sin duda, distingue al arte frente a lo que carece de arte, sólo se mostrara para suprimirse completamente a sí mismo."
(Gadamer 2021, 37)

A partir de las premisas anteriormente expuestas, resulta aparentemente sencillo señalar cuál es la problemática que encuentra el filósofo de Marburgo con respecto a una posición de defensa de la autonomía del arte. Para desarrollar esta propuesta de un modo más o menos sencillo y coherente, dividiremos la crítica de Gadamer a propósito de la autonomía de lo artístico en tres grandes espacios o momentos diferenciados.

En primer lugar, delimitaremos, teniendo en cuenta los primeros puntos ya recopilados, qué es lo que Gadamer comprende y determina por conciencia estética, y por qué considera, desde su planteamiento, que ésta genera una perspectiva inauténtica acerca de la obra de arte -y, como consecuencia, del propio espacio del arte en sí mismo-. Seguidamente, deduciremos, a partir de esta primera instancia, hasta qué punto podemos hablar de autonomía del arte a razón de su fundamentación estética, en tanto podemos argumentar que el estatus de autonomía de lo artístico guarda una estrecha relación con aquello que, partiendo del planteamiento propuesto por Gadamer, se comprende como emancipación de la conciencia estética. Finalmente, trataremos de sintetizar ambas cuestiones, aproximándonos al problema de la autonomía de lo artístico en particular a través del prisma gadameriano, determinando las propuestas a tener en consideración y, finalmente,

aplicándolas a las diferentes particularidades de lo artístico en tanto que ámbito autónomo.

Antes que la autonomía del arte en sí misma, cabe aclarar que lo que resulta primeramente problemático para Gadamer no es otra cosa que la fundamentación de una conciencia estética constitutivamente autónoma. Es a esta propuesta a la que el autor verdaderamente dedica un amplio espacio de su obra, y no a la autonomía de lo artístico *stricto sensu*, esfera acerca de la cual no parece prodigarse de manera explícita a lo largo de sus escritos. No obstante, en los siguientes apartados intentaremos demostrar que existe una relación suficiente entre ambos aspectos -la aparición de una conciencia estética autónoma y la emancipación del ámbito del arte-, a partir de la cual intentaremos determinar y señalar la aportación del autor al respecto de la cuestión, aún cuando éste no dedicase escritos en específico a la pregunta que nos acaece.

3.1- Crítica y problemática de la conciencia estética

"Para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la «pureza» de lo estético."

(Gadamer 2017, 133)

Gadamer señala hacia un lugar y un autor específicos como puntos fundamentales a la hora de situar la implementación de una autonomía de la conciencia estética en el discurso filosófico. Exactamente, el filósofo de Marburgo remite al pensamiento de Immanuel Kant, así como a la primera parte de su *Crítica del juicio*, como emplazamientos específicos del nacimiento de este ámbito particular de la conciencia (Gadamer 2017, 76). Según Gadamer, a partir de Kant se produce una ruptura del *significado cognitivo* de lo bello, en pos de una reivindicación de la autonomía estética, a la que apuntaría y terminaría por definir el pensador de Königsberg¹.

¹ Más allá de la argumentación que nos presenta Gadamer, es igualmente cierto que el punto inicial en que el autor señala el comienzo de una reivindicación autónoma de la conciencia estética puede discutirse de manera más o menos distendida. Profundizando en planteamientos estéticos previos (aunque pudieran ser considerados una suerte de "proto-estética" desde la perspectiva de algunos filósofos), podríamos remitirnos a autores y argumentos anteriores, como bien podrían ser las aportaciones de Jean-Baptiste Dubos o incluso de Diderot (Venturi 1972, 142-145). Asimismo, otros expertos sitúan en autores previos o contemporáneos a Kant, como Karl Philipp Moritz, el punto de partida de una autonomía estética (Burello 2012, 71). Esta es una cuestión, cabe decir, que podría ocuparnos todo el desarrollo de un proyecto de estas pretensiones. No obstante, puesto que el mismo Gadamer se centra en el modelo kantiano como objeto específico de su crítica, y dada la irrefutable repercusión del filósofo de Königsberg, tanto en la disciplina estética como en la propia Historia de la Filosofía a nivel general, nos remitiremos, tal y como hace el propio Gadamer, a la obra de Kant cuando planteemos una crítica desde su origen a la autonomía de la conciencia estética.

Ésta, a su vez, se establecerá en la tradición filosófica posterior, gracias a la aportación de autores como Schiller (2017, 121). El modelo kantiano se establecerá como base de muchos de los planteamientos estéticos de épocas consecutivas a su aparición, aunque sus consideraciones acerca de este ámbito sufrirán varias reinterpretaciones de especial calado, particularmente a partir del romanticismo (Gadamer 2002, 183). Sin embargo, Gadamer va a centrarse en la crítica contra este ámbito a raíz de lo propuesto en el pensamiento kantiano, en tanto que en éste se expone primeramente la determinación autónoma de la ya mencionada conciencia estética. Por ello mismo, el objetivo de Gadamer es atacar la base misma del planteamiento estético, comenzando por el propio Kant, y no por otros autores que, en uno u otro sentido, terminarían por continuar con su propuesta, ya fuese como perpetuadores, refutadores o meros comentaristas de ciertos aspectos y elementos de la misma.

Ya introduciéndonos en el planteamiento, Kant expone, en sus aproximaciones acerca del juicio estético -o *de gusto*-, que "el juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento" (Kant 1997, 131). Antes bien, Kant establece una relación estrecha entre el juicio estético y la conciencia subjetiva, puesto que el juicio estético no se rige por las categorías del entendimiento tal y como el propio autor las presentara en *Críticas* anteriores. Asimismo, el juicio de gusto tampoco se desarrolla a través del modelo formal propuesto por Kant a razón del juicio ético; por ello mismo, el juicio estético remite a sus propias particularidades. Es precisamente porque el juicio de gusto no pertenece al ámbito del conocimiento -en tanto que *carece de concepto*-, sino a un espacio específico de la subjetividad que no remite a las normas de este último (ni tampoco a las de la moral), que Kant cree conveniente determinar, por vez primera, una autonomía de la conciencia estética.

El juicio de lo bello, en tanto que autónomo y subjetivo, carga con sus propias máximas y especificidades. El objeto del juicio estético, para Kant, "es totalmente referido al sujeto, más aún, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir y de juzgar que no añade nada al conocimiento" (1997, 132). De este modo, el filósofo de Königsberg nos describe un fenómeno estético vinculado directamente al plano subjetivo y a la conciencia individual, que determina la existencia de un objeto estético en un sentido estricto y que se caracteriza, concretamente, por generar sensación -que no conocimiento- de manera particular.

Sin embargo, también el propio autor afirma, a lo largo de su discurso, que todo juicio estético, aunque se plantee desde la particularidad de lo subjetivo, igualmente carga con ciertas pretensiones de universalidad (1997, 144). A través del juicio estético de lo bello "se exige a *cada cual* la satisfacción en un objeto, sin apoyarse en un concepto (pues entonces sería esto el bien)" (1997, 144). De igual modo, a pesar de su carácter eminentemente subjetivo, el juicio estético exige una cierta universalidad en tanto en cuanto es ésta la que le permite diferenciarse del sentimiento que genera lo meramente agradable (1997, 145). No obstante, esta "universalización" del juicio estético no se produce sino bajo sus propias máximas; es decir, desde las especificidades propias del juicio estético en tanto que autónomo. De esta manera, Kant considera que el juicio de gusto guarda relación con la experiencia de lo bello, y que ésta, a su vez, repercute directamente en el sentimiento del sujeto en específico, por lo que no atraviesa las categorías del entendimiento a la hora de producirse. Para argumentar esta pretendida universalidad, alude a un concepto como el de *sensus communis* -una suerte de *sentido común*-, ya presente en el planteamiento de otros autores previos, aplicado al ámbito del juicio estético o de gusto.

Se afirma con esto que, tanto el fundamento como la normatividad que presentan este tipo de juicios, se encuentran ya en el planteamiento kantiano particularizados, desprovistos de pretensión de conocimiento alguna y puestos en relación con el carácter subjetivo de la conciencia propiamente dicho. Gadamer, en contraposición, dedica la primera parte de *Verdad y método* a desmontar la premisa de una conciencia estética constitutivamente autónoma, puesto que ésta se nos presenta a modo de consecuencia del establecimiento de un criterio cientificista del saber (Gadamer 2017, 139). Este último, como ya avisáramos con anterioridad, limita el marco de habitabilidad de la verdad a su manifestación como *adecuación de la cosa al intelecto*, propia del ámbito de las ciencias, relegando hacia un segundo plano la posibilidad de encontrarnos con la verdad en el pleno sentido de la palabra, a través de cualquier otro espacio o plano de la experiencia.

Como consecuencia, tanto el juicio estético como el arte en particular quedan desprovistos de pretensión de verdad alguna. La conciencia estética, en tanto que esfera autónoma, "intenta relegar el hecho artístico a una zona segregada y aséptica del espíritu, que no tiene nada que ver con la realidad de la vida y con las cuestiones de lo verdadero y lo falso" (Fornero 1996, 516). Antes bien, el objeto artístico termina relegando, en tanto que mero objeto para la conciencia, a la pura sensación que remite en la conciencia del sujeto; al *gusto* propiamente dicho.

Esto se debe a que, en su pretensión de autonomía, la conciencia estética desvincula la obra de arte del resto de ámbitos de la vida, estableciendo una única perspectiva de acercamiento hacia la obra -la tan reconocida *distancia estética*-, que excluye tanto al individuo como a la propia obra de la posibilidad de entablar un diálogo en plenitud con su correspondiente contraparte, más allá de los límites ya impuestos de suyo a razón de la determinación de la propia conciencia estética. Consecuentemente, la distinción del fenómeno estético como juicio exclusivamente de gusto termina por aislar la experiencia de la obra de arte como *vivencia*, desvinculándola de la vida y estableciéndola en su propio espacio. Por ello mismo, la distinción estética, más que salvaguardar el valor de la obra, limita el abanico de posibilidades de diálogo entre el espectador y la misma.

Dicho de manera más sencilla, el problema de esta perspectiva para Gadamer reside en que, si concebimos que la conciencia estética es esencial y constitutivamente autónoma, consecuentemente sólo podremos defender la posibilidad de acercarnos a la obra "estéticamente", es decir: única y exclusivamente podremos dialogar con la obra desde -y a partir de- la distancia estética (Gadamer 2017, 124). Esto implica, como base, que desde esta ya mencionada distancia estética se establece, por así decirlo, una barrera de entrada a la hora de desarrollar una experiencia interpretativa con la obra de arte (una *vivencia* de la obra en el sentido estricto de la palabra), que viene ya determinada por la imposibilidad de acercarse en su debida plenitud a la misma, desde una experiencia vital completa y carente de sesgos de carácter estético. El establecimiento de una conciencia estética autónoma implica, pues, la implementación de una pre-determinación hermenéutica a la hora de asimilar el sentido de la obra.

La introducción de esta distancia estética, en términos generales, pre-supone, por tanto, una concepción ontológica de la obra que dista considerablemente de la que hemos propuesto con anterioridad a propósito de Gadamer. Esto se debe a que, como afirmamos en el apartado anterior, el autor concibe la obra de arte como objeto de conocimiento y no de gusto, por mucho que también establezca una relación entre la obra de arte y lo bello (Gadamer 1998, 96), de la que intentaremos dar cuenta más adelante. Por ello mismo, y en contraposición al planteamiento de raigambre kantiana, Gadamer propone la determinación de una *no-distinción estética* de la obra de arte, que permita el desarrollo de un diálogo *auténtico* -en plenitud, arraigado a la vida- con la misma. Como bien afirma García Leal, el juego hermenéutico "no puede ser determinado por el carácter subjetivo de la conciencia estética" (Acero et al. [eds.] 2004, 105), en base a los motivos expuestos hasta el momento. En caso contrario, la aproximación a la obra desde la ya mencionada distancia estética provoca, por una parte, la banalización de la propia obra en tanto que concebida como objeto de

gusto, placer o divertimento en algunos casos, y no como espacio de conocimiento y verdad, como esencialmente le corresponde.

Por otra parte, este distanciamiento también insta una franca dificultad a la hora de desarrollar el *juego* propuesto por la obra a través de su *declaración*, en tanto que nos aproximamos a la misma desde el espacio aséptico de la distancia estética; es decir, desde una perspectiva ya reducida a su mera utilidad, la cual, en este caso, no es otra que su capacidad de gusto. Se concibe, desde esta perspectiva, a la obra de arte como un *objeto* puramente estético, como algo que se subordina al juicio de la conciencia subjetiva de antemano, por lo que no nos aproximamos a ella desde la vida misma. La imposición de una conciencia estética impide, por tanto, la experiencia hermenéutica plena que la obra requiere desde un primer momento.

A modo de contraposición, Gadamer propone una rehabilitación del carácter simbólico -que no alegórico²- de la obra de arte, que permita poner en consideración el cariz esencialmente comunicativo y epistemológico que la obra pone de manifiesto, el cual no es posible extraer de la misma a través de una aproximación única y exclusivamente estética (tal y como la hemos presentado a lo largo de estas páginas), dada la aproximación aséptica y parcial de la misma hacia la obra. Antes bien, resulta un ejercicio puramente hermenéutico el de establecer un diálogo con la obra del que poder extraer verdaderamente conocimiento, y éste último no se encuentra sino coartado desde una perspectiva puramente estética.

3.2- Acotación a la fundamentación del Arte

El filósofo de Königsberg, en su *Crítica del juicio*, termina por establecer las bases de una tradición filosófica en la que el objeto de la estética y el del conocimiento son considerados como radicalmente dispares. A modo de consecuencia, el arte, que ya desde planteamientos anteriores era considerado un ámbito de manifestación de lo bello -idea que el propio Kant recoge y manifiesta en su modelo-, se encuentra desligado definitivamente del ámbito de la epistemología. De igual modo, el *desinterés* propio y constitutivo del juicio estético o de gusto -es decir, el hecho de que la experiencia de lo bello no se encuentre precedida ni subordinada a finalidad alguna, ni subjetiva ni

2 "En su origen, la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del *logos*, y es una figura retórica o hermenéutica. [...] En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del *logos*, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un sentido distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene "significado". Es algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa; tal es la función de la *tessera hospitalis* y cosas semejantes. [...] Se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado [...]" (Gadamer 2017, 110).

objetiva (Kant 1997, 153)-, termina por establecer, como ya hemos dicho, la radical diferenciación del juicio estético con respecto al resto de ámbitos de la conciencia.

No obstante, cabe decir que Kant, a pesar de haber diferenciado el juicio estético del resto de ámbitos, sigue manteniendo ciertas reservas a la hora de establecer una *estetización* absoluta de las bellas artes. Principalmente, esto se debe a que el pensador alemán centra su análisis del juicio estético en la experiencia de la belleza natural, remitiendo al arte por consecuencia y no al contrario. El grueso de la estética kantiana remite al juicio acerca de lo bello que se nos da a través de la contemplación de la naturaleza, y sus características terminan por referir al arte sólo por extensión, lo cual puede percibirse a lo largo de su *Crítica del juicio*, a pesar de que en algunos de sus ejemplos hiciera referencias puntuales a lo artístico en concreto³.

Por otra parte, el propio ámbito del arte también va a servirse de esta consideración y a desarrollarse en torno a su propia propuesta de autonomía. Se trata de un intento de emancipación que antecede incluso a la aportación de Kant en algunos aspectos, aunque estas pretensiones se pronunciarían tras a la aparición de una conciencia estética autónoma, justificada a través del planteamiento kantiano. Por este motivo, la autonomía de lo artístico, en última instancia, guarda una estrecha relación con la justificación estética propuesta, en tanto que ésta resultará determinante en el devenir histórico de las grandes corrientes artísticas, sobre todo -y como ya hemos afirmado- en movimientos posteriores a la vida del autor.

Ya a partir del siglo XVII, lo que entendemos como arte comienza a ser considerado en estrecha relación con la belleza, alejándose, de este modo, de la relación general con otros oficios técnicos; del resto de artes y oficios que relacionamos con aquello que comprendemos a día de hoy como *artesanía* -proceso de separación que, por otra parte, ya comenzaría durante el Renacimiento- (Castro 2005, 11-12). Sin embargo, es a Kant a quien debemos la desvinculación teórica definitiva entre la belleza -o, más bien, el juicio acerca de lo bello- con respecto al resto de ámbitos. De este modo, ya en la época en que se nos presenta el pensamiento kantiano nos encontramos con un ámbito de lo artístico -las *bellas artes*- diferenciado de las artes técnicas, por un lado.

3 De hecho, resulta un tanto confuso que Kant se desdiga en cierto sentido de esta pretensión de autonomía estética en la parte final de su planteamiento, en la cual parece admitir que la belleza, si bien autónoma, continúa ligada al ámbito de lo ético en tanto que "símbolo del bien moral" (Kant 1997, 323). Por ello mismo, parece que, incluso si se trata de un sentido meramente formal, la relación entre ética y estética continúa en última instancia presente en el núcleo del pensamiento kantiano. No obstante, ello no quiere decir que lo que vertebra la primera mitad de su *Crítica del Juicio* no es otra cosa que una reivindicación evidente de la autonomía de la conciencia estética, que Gadamer toma como punto fundamental de la obra.

Por otra parte, nos topamos con una concepción filosófica de la belleza en la que ésta va a tomar distancia tanto de la noción de *verdad* como del concepto de *bien*. Estas son nociones a las que el concepto de belleza se encontraría estrechamente vinculado dentro del plano filosófico, prácticamente desde la obra de Platón. Por ello mismo, las bellas artes, que se convierten en objeto de una conciencia estética administrada bajo sus propias máximas, terminan por establecer un ámbito de lo artístico radical y definitivamente autónomo, que a partir de ahora recogeremos bajo el término de Arte (con mayúscula). Como afirma Sixto Castro -a propósito de Larry Shiner-, con la aparición del Arte como tal "lo estético se diferencia de lo instrumental (abriendo la senda, mediante la re-formulación de la idea de gusto, a la reducción de la actitud estética a una actitud meramente contemplativa, intelectualizada y cuasi-sagrada)" (2005, 11).

De esta manera, el Arte se convierte en ámbito de manifestación de lo bello, y la *belleza*, a su vez, deja de remitir a los conceptos de *verdad* y de *bien*. Se trata de un momento en el que el arte continúa reducido a manifestación de lo bello, pero en el que la belleza no se comprende como *kalokagathía* (es decir, no se mantiene *a priori* una unidad entre belleza y bien, entre *kalón* y *ágathos*) (Burello 2012, 34). A modo de síntesis, es en base a este doble movimiento -la toma de conciencia de las artes como "bellas artes" y la determinación de la autonomía de la conciencia estética- que vamos a encontrarnos ante la posibilidad de establecer una defensa del Arte como espacio autónomo.

Las implicaciones del establecimiento de un ámbito autónomo del arte son verdaderamente variadas. Que las bellas artes se comprendan a partir de este momento como Arte en un sentido estricto terminará por propiciar, además de la sucesión de las muy variadas e innovadoras corrientes artísticas, la aparición o justificación de nuevos espacios, así como la posibilidad de auto-determinación de ciertas instituciones estrechamente relacionadas con la esfera de las artes (tales como el mercado, la Academia o el museo). Asimismo, la emancipación del Arte también trajo consigo la aparición de nuevas disciplinas o la generalización de las mismas, como pueden ser por ejemplo la crítica o la Historia del Arte, así como de la propia Estética como especialidad filosófica, entre algunas otras.

En último lugar, la figura del artista atravesará una transformación prácticamente sin precedentes, y tanto su oficio como su aportación se valorarán, según proponen algunos teóricos, por encima de cualquier otra presente en la comunidad (Castro 2017, 216-217). Hablamos en última instancia también del giro filosófico hacia una estética del genio (Gadamer 2017, 95) que,

generalmente, fundamenta una posición de legítima autoridad en la figura del autor, frente a un objeto estético que llega a verse reducido a mero producto de la voluntad creadora de éste, o, en otros casos, que llega a subordinar el objeto estético a la figura de un espectador que goza de la capacidad de *gusto* suficiente como para *extraer* de la obra su verdadero sentido estético. En cualquier caso, los planteamientos estéticos que justifican el concepto de genio tienden a derivar en la defensa de una genuina pasividad de la obra de arte -reducida a objeto en el pleno sentido del término- frente a la actividad del sujeto, en cualquiera de los papeles o funciones que se le pretendan atribuir.

No obstante, y aproximándonos en el tiempo a épocas más recientes, también es, en última instancia, consecuencia de la autonomía del Arte el hecho de que las bellas artes dejaran de ser bellas (Gadamer 2002, 184). La determinación autónoma de este ámbito terminaría por provocar, para algunos autores, también el ansia del propio Arte como espacio por desvincularse de la belleza. Para ello, habríamos de esperar hasta comienzos-mediados del siglo XX, época en la que el auge de las Vanguardias terminaría por señalar las virtudes y los vicios de un Arte autónomo, como ya se atisbara también a finales del siglo XIX.

Interpretando la aportación de las Vanguardias *a posteriori*, éstas pueden llegar a considerarse el culmen de la autonomía de lo artístico: por una parte, pretendieron llegar a desvincularse del motivo a partir del cual se convirtieron en una esfera autónoma, dejando de remitir deliberadamente a la propia belleza, motivo por el cual se emancipasen las artes en un primer momento. Por otra parte, llegaron a renegar incluso de su autonomía misma, estableciendo nuevas máximas por el camino, sin aparentemente percibir que, precisamente, su aportación albergaba cierta validez y visibilidad gracias a la generalizada aceptación de esta autonomía del Arte en su contexto histórico, lo cual terminaría por hacer de las Vanguardias -así como de las corrientes posteriores deudoras de las mismas-, para algunos autores, un movimiento ciertamente paradójico⁴ (Pardo 2016, 139-159).

4 De igual modo, no deja de resultar paradójico que la autonomía del objeto estético se justificara, primeramente, en la noción moderna de *desinterés* (el valor de la obra está más allá de su uso instrumental), y, precisamente, el Arte como institución autónoma encontrase su culmen en una pretensión de nueva instrumentalización que, como no pudiera ser de otro modo, surgió *motu proprio* (Falero Folgoso en Zúñiga García [ed.] 2017, 45-59).

3.3- El problema de la autonomía de lo artístico

A través del planteamiento de Gadamer, podría deducirse que el resultado del devenir histórico del Arte ha albergado los mismos problemas y vicisitudes en su propio ámbito que aquellos que cabría destacar en el campo de la estética teórica. A modo de ejemplo, la expresión máxima de autonomía de lo artístico, así como de la conciencia estética, puede encontrarse tipificada en el museo como institución y como espacio. Este se trata, como no podía ser de otro modo, de un lugar en el que las obras de arte son recopiladas y almacenadas; donde se atesoran y se exponen a la vista del público general. Sin embargo, lo que persigue el museo como espacio es una deliberada asepticidad -o bien una genuina pretensión de alcanzar la misma-, así como la capacidad de recoger la mayor cantidad de obras posible en un espacio en que éstas puedan ser contempladas de manera objetiva, pulcra y libre de intermediarios. El museo persigue una experiencia "pura" del sujeto para con las obras de arte que alberga y expone, motivo por el que pretende desembarazarse incluso del carácter histórico de sus manifestaciones (Gadamer 2017, 126).

Sin embargo, es el establecimiento de un espacio aséptico de interpretación en el propio museo -en tanto que espacio autónomo- lo que pone de manifiesto la existencia de una distancia estética que por momentos imposibilita el despliegue de la obra en su particularidad, en pos de la generalidad de su exposición. Dicho de otro modo, el museo es un ejemplo idóneo de lo que comprendemos como establecimiento de la distancia estética, en tanto que nos impone un acercamiento particular a la obra en el que ésta se encuentra definitivamente des-ligada de su mundo, ya que, literalmente, ésta ha sido trasladada a un nuevo contexto: el de una pretendida *a-historicidad*.

La ya mencionada obra, a su vez, se encuentra junto con otras tantas *declaraciones* que, en un primer momento, albergaran pretensiones radicalmente dispares, pero con las que, de igual modo, a partir de ahora la misma se encuentra vinculada en tanto que comparten espacio y se les imponen criterios o temáticas similares. El museo, por tanto, desvincula la obra de arte de su mundo, su contexto y su época, con la intención de atesorar la misma junto con tantas otras, lo cual termina por diluir el mundo del que provienen estas obras de arte en pos de la constitución de un mundo nuevo: el mundo del Arte como tal en exclusiva. Se trata, en definitiva, de un *aislamiento* de la obra de arte; de una homogeneización en sentido estricto, que termina por introducir a la obra en el plano de lo exclusivamente estético, en un *mundo paralelo*, literalmente, al que manifiesta la realidad, del que se encuentra entonces diferenciado, y, por momentos, al que se opone el mundo

del Arte en cierto sentido.

Precisamente a raíz de esto, Gadamer afirma que "La obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y, cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra" (Gadamer 2017, 161). El establecimiento de un espacio puramente estético -a través del que surge y que se manifiesta en el mundo del Arte- no deriva sino en una aproximación truncada, parcial o, consecuentemente, *inauténtica* para con la obra de arte en cuanto tal. El ámbito de lo artístico, desde su autonomía, vela por la auto-determinación de la obra, sin percibir en el proceso que esta misma pretensión de auto-determinación no actúa sino en detrimento de la propia *declaración de verdad* de la misma.

Nos encontramos con este factor en tanto que, a pesar de la genuina intención por salvaguardar su elemento estético -la cual no se pone en entredicho-, la esfera del Arte puede coartar o condicionar, tanto el discurso de la obra, como las propias posibilidades de diálogo con la misma, de igual modo que otros planteamientos reduccionistas acerca del arte⁵ con respecto de los cuales pretende diferenciarse. En este sentido, podemos afirmar que la defensa de, en exclusiva, el elemento estético de la obra de arte -que fundamenta en un primer momento la propia autonomía de este espacio-, tiende a albergar dentro de sí el establecimiento de un planteamiento *formalista* acerca del arte (Zúñiga 2017, 12-14).

A través de un criterio interpretativo de corte esteticista, el resto de elementos que constituyen la obra -entre ellos su radical componente de verdad hermenéutica, el cual reivindica y defiende Gadamer como elemento central y constitutivo de la obra a nivel ontológico incluso- se encuentran, o bien ignorados, o radicalmente truncados en tanto que resultan desfavorables (en tanto se consideran innecesarios) para lo que refiere al ejercicio de comprensión del objeto artístico. Una perspectiva autónoma del arte, por extensión, actúa a la manera de la conciencia estética: "Distingue la calidad estética de una obra respecto a todos los momentos de contenido que nos determinan a tomar posiciones de contenido, morales o religiosas, y sólo se refiere a la obra en su ser estético. [...] La soberanía de la conciencia estética consiste en hacer por todas partes esta clase

5 Entendemos por planteamiento reduccionista del arte, desde esta perspectiva, a cualquier consideración que pretenda la imposición de determinados fines o intereses generales y comunes para la totalidad de las obras de arte, que en uno u otro sentido pudieran coartar o pre-determinar la *declaración* de la obra de arte en un sentido estricto. Desde esta perspectiva, el planteamiento estético impondría una perspectiva tan reduccionista de la obra de arte como podrían imponerse desde argumentos que determinasen el valor de la obra de arte a razón de sus caracteres políticos, educativos, económicos o religiosos.

de distinciones estéticas y en poder verlo todo «estéticamente»".

La conciencia estética "posee así el carácter de la simultaneidad, pues pretende que en ella se reúne todo lo que tiene valor artístico" (Gadamer 2017, 126). Sin embargo, nos encontramos ante un planteamiento institucional en el que se establece un criterio de validez basado en modo de decir (en cómo se dice, en la novedad o la calidad de la presentación en un sentido *formal*), por encima de la propia verdad o validez del discurso. Sin embargo, desde el planteamiento de Gadamer, el objeto artístico ya se nos presenta desde el principio deliberadamente como una conjunción de forma y contenido, por lo que una valoración meramente formal, en principio, no es suficiente a la hora de considerar el valor o el sentido de lo artístico.

Ya hemos señalado anteriormente cómo el autor determina que el mantenimiento de una perspectiva estética resulta problemático a la hora de establecer una acción interpretativa efectiva con la obra. A propósito de esto, el filósofo de Marburgo añade: "El modo de ser de lo percibido «estéticamente» no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado [una obra, sin ir más lejos] y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas, su significatividad es claramente directriz del proceso de lectura de su aspecto. [...] La comprensión mantiene, no obstante, una referencia con lo significativo [...] El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación" (2017, 132-133)

La defensa del carácter autónomo del arte en base al establecimiento de una conciencia estética igualmente autónoma resulta, por lo tanto, insuficiente. Principalmente, porque la obra de arte, para Gadamer, está constituida por más que su carácter estético; elemento al que, ciertamente, la obra no puede reducirse si pretende mantener la manifestación de verdad que la constituye. Este es el núcleo duro de la crítica gadameriana a la autonomía de la conciencia estética, y, por extensión, a la defensa de una autonomía de lo artístico fundamentada en esta última. A lo que pretendemos llegar con esto es a "que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del *proceso óntico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal" (2017, 161). El *proceso óntico de la representación* es, para Gadamer, considerablemente mayor que la mera aproximación que vertebra la estética a propósito de la obra. Ésta última pretende preocuparse por la "verdad" de la obra en tanto que objeto específicamente estético, ignorando verdaderamente que su aproximación a la misma no es otra que la pregunta acerca del

"factor *estético* de la obra", si así quiere decirse. La aproximación estética es en el fondo una pregunta por la forma de la obra de arte, por el valor formal del objeto artístico.

En oposición, Gadamer asume que la obra de arte, en tanto que objeto esencialmente hermenéutico, excede ontológicamente su carácter estético, a partir del que puede comprenderse una cierta aproximación a la obra de arte -o bien puede aproximarnos a un elemento concreto y presente en la misma-, pero que, ciertamente, no puede dar cuenta de la "verdad" de la obra en un sentido último (que no absoluto ni definitivo). Como ya afirmáramos, la verdad de la obra de arte se manifiesta en el diálogo que la misma establece con un sujeto histórico y concreto, y surge precisamente como producto de la especificidad de este diálogo, que ni mucho menos resulta definitivo o da por terminada la propia manifestación de verdad de la obra. En contraposición, la aproximación estética, por lo general, asume un acercamiento definitivo y definitivo -a-histórico, por consecuencia- hacia la obra de arte, que no termina sino por condicionar -y, en definitiva, coartar- la manifestación de verdad de la misma. De este modo, nos encontramos con que la aproximación estética hacia la obra de arte la *ontifica*, la convierte en una suerte de *ente* estático e inamovible, si queremos afirmarlo en términos de corte heideggeriano.

La aproximación estética se antoja reduccionista, entonces, porque limita y condiciona, de igual modo, la percepción del fenómeno (2017, 133). Como bien afirma el filósofo de Marburgo, la percepción estética que fundamenta Kant, en la que la experiencia de la intuición se encuentra desprovista de significado, termina por reducir el diálogo del sujeto hermenéutico con la obra de arte porque, en contraposición, la obra de arte se nos presenta constitutivamente como una "unidad de forma y significado" en la que el contenido está "ya siempre trabado" en su propia manifestación (2017, 133).

La fundamentación del Arte, como hemos expuesto con anterioridad, encuentra su justificación teórica -en buena parte- gracias a la reivindicación de la experiencia estética desde su particularidad, y ésta, a su vez, no deja de constituirse, en última instancia, como un método de alienación de la realidad (2017, 124-125). En definitiva, es este doble movimiento -el hecho de que la estética se posicione, desde un primer momento, como una perspectiva *inauténtica* y sesgada de base y, por otra parte, la fundamentación estética de la autonomía de lo artístico como tal-, el eje central a partir del cual nos basamos para afirmar que, desde la perspectiva de Gadamer, reivindicar una autonomía del Arte -con mayúscula- se atisba, como mínimo, problemático, por no decir que esta reivindicación supondría establecer un planteamiento radicalmente opuesto a la propuesta y

consideración sobre la cuestión proporcionada por el autor. Como bien afirma el mismo, "lo jugado en el arte no es ningún mundo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos. [Éste] es más bien un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir ante nosotros [...]. Se trata de la experiencia de un mundo alienado cuando se insiste en la contraposición entre la vida y el arte [...]" (Gadamer 2006, 136).

4- Defensa de la autonomía de la obra de arte

"En seguida percibimos que estamos ante una nueva forma de soberanía, la de una configuración productiva que sitúa todo, desde el principio y desde todas partes, en una especie de nueva simultaneidad. [...] No es una cosa que se nos presente en su materialidad ni en relaciones fijas con su entorno, sino algo que ha de ser reactivado cada vez a partir de signos y símbolos, y que por eso no parece vinculado a espacio y tiempo..."
(Gadamer 2002, 185)

Asimismo, el planteamiento que Gadamer nos presenta, paradójicamente, no termina por establecer un rechazo frontal ni definitivo al concepto de autonomía aplicado, por entero, al panorama artístico; al menos, no lo hace en el sentido particular que aquí nos ocupa. Bien es cierto que el planteamiento del filósofo de Marburgo ni determina ni defiende la existencia de un ámbito del arte en específico, mucho menos autónomo en el sentido que hemos recapitulado en páginas anteriores (concepción acerca de la cual, de hecho, hemos pretendido re-construir una crítica por parte del autor).

Antes bien, lo que podemos deducir que se entiende como "arte" a través del planteamiento presentado por Gadamer hasta ahora no llega a ser mucho más que el compendio de las diferentes manifestaciones artísticas. Desde la perspectiva del autor, "arte" es el nombre que recibe el conjunto que podemos deducir de catalogar como "obras de arte" a un determinado conjunto de *declaraciones* que se caracterizan por estar provistas de un *significado excesivo*, que funcionan y están constituidas a la manera que señaláramos en la primera parte de este escrito. Evidentemente, a raíz de lo afirmado a lo largo de este proyecto, podemos atrevernos a decir que Gadamer no reconoce que el arte se nos presente como un espacio emancipado y particular en un sentido ontológico u "originario"; antes bien, lo que podemos deducir del autor no es otra cosa que una crítica a la aplicación del concepto de autonomía a propósito de esta esfera.

El arte, para Gadamer, no es esencialmente autónomo; no se encuentra, por naturaleza, diferenciado del resto de ámbitos de la experiencia, y, ni mucho menos, se rige bajo sus propias leyes o características en un sentido absoluto ni constitutivo como institución. De hecho, Gadamer no parece siquiera considerar la cuestión desde esta perspectiva. Más bien, resulta francamente complejo encontrar fragmentos o textos del autor en los que haga referencia al "arte", o hable de arte como una suerte de totalidad, en un sentido general. Buena parte de sus escritos filosóficos acerca de la cuestión hacen referencia a espacios muy particulares de las artes, que, comprendemos, se encuentran bajo la extensión de éstas. La poesía, la literatura o la pintura son, por norma general, los objetos en específico de varios de sus escritos más ilustrativos, a partir de los cuales deducimos y aplicamos caracteres generales al arte como conjunto⁶ por extensión. En todo caso, Gadamer nos habla de *la obra de arte*, en abstracto, como objeto de estudio individual.

Cuando nos referimos al objeto artístico en su singularidad, sí que encontraremos en Gadamer una defensa más bien reiterada de lo que él mismo denomina como "autonomía de la obra de arte". Desde su particularidad, la obra de arte no sólo necesita ser, sino que *de facto* resulta, radical y necesariamente autónoma, puesto que sólo de esta manera podemos justificar su manifestación comunicativa sin mantener la imperiosa necesidad de recurrir a otros factores externos a la misma, que, precisamente por resultar externos, pueden considerarse variables, motivo que terminaría por determinar la propia *relativización* de la verdad de la obra. Según el autor, es una característica intrínseca de la misma que el objeto artístico desautorice "cualquier interés ajeno" (Gadamer 2021, 102).

La obra de arte, por ende, se auto-sostiene, en tanto que no resulta "reductible a aquello a lo que apunta", sino que, tratándose de un espacio de manifestación de la verdad, no se debe más que a su propio manifestarse (García Leal, en Acero y otros [editores], 2004, 107). La obra es entonces autónoma, puesto que, en su *declaración excesiva*, trasciende los límites de los elementos que la constituyen. Por ello, afirmamos que la propia obra se autosustenta a sí misma como objeto hermenéutico, irreductible a sus caracteres formales -intraducible, por extensión-, y entregada por tanto a la inherente manifestación de verdad que la caracteriza. Como bien define brevemente

6 Sí que resulta habitual, por otra parte, que Gadamer dedique muchos de sus escritos principales a "la obra de arte", en un sentido general, como objeto de estudio. Sin embargo, no deja de resultar interesante que tengamos que deducir muchas de las características que el autor atribuye a la obra de arte a través de textos en los que se dedica a una de las consensuadas áreas del arte en específico. Así, en compendios como *Estética y hermenéutica* (2006), o *Arte y verdad de la palabra* (2021), resulta habitual encontrar textos dedicados en concreto a la poesía o la literatura, y no al arte en general o a la obra de arte en particular. No obstante, Gadamer sí que se centra en determinar la cuestión de la obra de arte en un sentido más abstracto, y se detiene en ella con cierto detenimiento en buena parte de su obra magna, que no es otra que *Verdad y método* (2017).

Gadamer, la autonomía de la obra de arte se da porque "la obra nos habla como obra y no como portadora de mensajes" (Gadamer 1998, 86). No encontramos por tanto en la obra un objeto referencial, ni tampoco un objeto que, en definitiva, dependa de establecer vínculos con otros elementos externos a sí, ni que, por tanto, sólo llegara a manifestarse albergando la función de aludir a los mismos; Gadamer comprende la obra de arte como una totalidad que se mantiene a sí misma, sin necesidad de ser soportada por aquellos objetos a los que refiere.

En este sentido, hablamos de autonomía de la obra en tanto que no es otra que ella misma quien se auto-sostiene y se manifiesta desde su propia legitimación, ya que el resto de factores o elementos que la conforman (o que han intervenido en su realización) se postulan como insuficientes a la hora de comprender o asumir el modo de manifestarse de la obra en cuanto tal; incluso el análisis más minucioso de la suma de sus partes resulta insuficiente a la hora de determinar en plenitud el sentido de la misma, que siempre escapa a reduccionismos de esta índole.

Gadamer afirma, a propósito de la obra literaria, que nos encontramos ante un objeto artístico cuando "aquello a lo que tiene que hacerse hablar es la obra misma, que se ha vuelto autónoma" (Gadamer 2006, 144). Esto implica entonces que, ni el espectador, ni tampoco el propio autor de la obra -que, desde este planteamiento, no ostenta mayor potestad interpretativa que cualquier otro espectador-, guardan autoridad alguna para determinar el sentido enunciado por parte de la obra en cuanto tal. En todo caso, Gadamer reivindica el carácter autónomo de la obra con la intención de salvaguardar su integridad como figura dialógica; como contraparte dentro del fenómeno interpretativo con el espectador, que no se relativiza en torno a la figura del mismo, sino que se establece como contraparte en el transcurso de una acción comunicativa. La obra de arte forma, por sí misma, parte de la conversación con el intérprete, no como objeto de diálogo, sino como una entidad activa que no reduce su manifestación a la experiencia del sujeto con ésta.

Debe tenerse en consideración, a la hora de aproximarnos a este razonamiento, que Gadamer incluso separa a la obra de arte, como objeto hermenéutico, de las categorías de tiempo y espacio (Gadamer 2002, 185), en tanto que fundamenta los suyos propios⁷. El fenómeno interpretativo del objeto hermenéutico se produce como un diálogo en el cual se establece una conexión entre el *horizonte* del espectador -intérprete- y el de la obra en cuanto tal. Esta última, como contraparte, siempre alberga dentro de sí todo lo que ella misma está dispuesta a *declarar*, puesto que se auto-

⁷ Esto no es sino una continuación de la concepción heideggeriana acerca de la obra de arte, el cual pensaba que, a través de la misma, nos topamos con la manifestación de un mundo nuevo y propio: el de la obra de suyo (Sobrevilla 1984, 73-74).

sustenta en su propia manifestación. Resulta, por tanto, producto de la temporalidad del sujeto -y con "temporalidad" hacemos referencia a su pertenencia a una época, una cultura o una serie de vivencias particulares-, presente necesariamente en su *interpretación* de la obra, la razón por la cual puede concebirse la posibilidad de que exista cierta variabilidad en la manifestación del objeto hermenéutico, en la interpretación de la obra de arte en específico. Sin embargo, Gadamer afirma que la *declaración* de la obra ya alberga de suyo la totalidad de elementos que la comprenden, y que resulta tarea del espectador como *hermeneuta* la de establecer un diálogo a través del que extraer su propia manifestación de la verdad -como *desvelamiento*, nunca como *adequatio*- de la obra.

Esto no se reduce, para Gadamer, al mero carácter objetual de la obra; es decir, a la disposición que albergue la misma en tanto que objeto, del mismo modo que permanece a nuestra disposición cualquier otro objeto cotidiano. Cualquier manifestación, independientemente de su espontaneidad o del carácter material de la misma, puede ser considerada como obra de arte, si el juicio del espectador así lo cree (Gadamer 2002, 195). Por ende, la autonomía de la obra excede incluso su carácter como improvisación o como réplica⁸, dependiendo en última instancia de la experiencia dialógica con los espectadores para ser considerada como tal, pero albergando su propia soberanía en tanto manifestación particular de *sentido* auto-sostenida. En esto último, encontramos una cierta similitud con respecto a la consideración de Arthur Danto acerca de la obra de arte, puesto que éste afirma, de igual modo, que "nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituye como tal" (Danto 2002, 198).

El carácter declarativo de la misma excede, por ende, cualquier movimiento de carácter reduccionista con respecto a su manifestación, que pretenda limitar su acción comunicativa a elementos del corte pertinente -didáctico, estético, político, o de cualquier otra índole-, y, consecuentemente, también el carácter objetual de la obra en cuanto tal. Fundamentalmente, comprendemos que esta autonomía de la obra de arte se establece como criterio de auto-legitimación frente a tres grandes elementos, que podrían ser utilizados para reducir o pre-determinar el sentido de la obra: su creador, su espectador y sus referencias. Es en este sentido que hablamos de una autonomía de la obra de arte, en tanto en cuanto, para Gadamer, el único criterio de determinación, sustento y legitimidad de la obra no reside en otro lugar que en la propia obra de arte en sí misma, no en el sujeto que se acerque desde su propia temporalidad a ésta. La obra de arte

⁸ Podría deducirse, a través de este argumento, que también el objeto cotidiano es susceptible de ser considerado objetivo artístico en el planteamiento gadameriano, lo cual supongo proporcionaría una cierta legitimidad a obras propias de la contemporaneidad, como el *ready-made*, en la conversación sobre el arte presentada por el autor. No obstante, no he encontrado parágrafos o escritos dedicados concretamente a esta cuestión.

es comprendida pues, como objeto *eminente* (Gadamer 2021, 99)⁹. A raíz de esto, hablar de la obra de arte desde el planteamiento gadameriano conlleva, en última instancia, establecer un reconocimiento de su radical auto-determinación, por lo que el concepto de autonomía, tan denostado en apartados anteriores al referirnos al mundo del arte, sí que termina por aplicarse al objeto artístico en específico a través de este planteamiento.

5- Posibles dudas acerca del planteamiento de Gadamer

A modo de recapitulación, podemos afirmar que el filósofo de Marburgo desarrolla su modelo filosófico con la intención de establecer una defensa de la auto-determinación de la obra de arte, en tanto en cuanto concibe que en ella se da una manifestación de la verdad en un sentido hermenéutico, que nos resulta de especial interés considerar, preservar, y asumir para alcanzar un conocimiento mayor, tanto del mundo que nos alberga como acerca de nosotros mismos, en última instancia, tal y como hemos intentado exponer y justificar hasta el momento. No obstante, esto no parece eximir al autor de establecer una serie de supuestos que, de manera más o menos evidente, pueden suscitar ciertas dudas a la hora de introducirnos en un modelo que ostenta consideraciones tan particulares acerca del arte.

Dedicaremos, por ello, unas palabras a analizar algunos de los posibles interrogantes a propósito del planteamiento gadameriano, en tanto que, comprendemos, se trata de cuestiones que, creemos, no han sido presentadas con la suficiente claridad, o bien que presentan un planteamiento confuso en el desarrollo de su discurso. Fundamentalmente, preguntaremos por tres aspectos que -estimo- pueden generar una serie de dudas al lector o pueden no resultar convincentes a propósito del planteamiento que hemos expuesto. Nos centraremos, por ello mismo, en tres cuestiones de interés. En primer lugar, haremos referencia a la pregunta por la función universal del arte, y de si realmente podemos hablar del arte como medio de comunicación en un sentido general. En segundo lugar, intentaremos profundizar -con una cierta ligereza, dado el formato- en la pregunta por el vínculo entre verdad y belleza a lo largo de este planteamiento. En último término, nos centraremos en la cuestión acerca de la naturaleza de la distinción ontológica gadameriana, y de si verdaderamente consigue superar los cánones de la distinción estética; o si bien se presenta como una posible variante de la misma y deudora en último término.

9 El autor utiliza el término a propósito de la *obra de arte lingüística*, es decir, de la obra literaria en específico. No obstante, en el mismo espacio el autor afirma que, con esto, hace referencia a que la obra literaria erige "una pretensión de validez independientemente de su contenido" y que ésta "no sólo satisface una necesidad coetánea de información" (Gadamer 2021, 99). Creo que estas afirmaciones pueden extrapolarse al resto de disciplinas artísticas si tenemos en cuenta las máximas descritas por el autor que hemos recopilado en párrafos anteriores.

Todas estas cuestiones subyacen de hecho como presupuestos de la argumentación presentada hasta ahora a propósito del autor, y, si bien en cierto sentido podrían ser igualmente el objeto central de otros proyectos de envergadura similar al que nos ocupa, creo que sería de interés dedicar, a través de su perspectiva, algunas líneas a la tarea de arrojar un poco de luz sobre estas dudas, con el propósito de terminar de perfilar posibles respuestas o interpretaciones del mismo.

5.1- ¿Podemos hablar del arte como transmisor universal?

Esta puede ser una de las preguntas más complejas y que requieren un mayor detenimiento cuando nos aproximamos al modelo de pensamiento gadameriano; fundamentalmente, porque requiere de varias precisiones que hemos de tener en cuenta a la hora de confirmar o desmentir la cuestión en específico. Una vez expuesta la finalidad última del arte presentada por este planteamiento, cabría preguntarnos si verdaderamente podemos hablar del arte como medio transmisor de verdad, tal y como el autor establece en la base de su modelo, en un sentido universal. Para responder a esta pregunta, resulta imprescindible que mantengamos en mente, en primer lugar, el concepto de *verdad* expuesto en los primeros epígrafes, y retomado con frecuencia a lo largo del escrito.

Como afirmamos en páginas anteriores, Gadamer, al igual que sucede en el pensamiento de Heidegger, no tiene presente una concepción acerca de lo verdadero en la que esto se comprenda como algo objetivo, atemporal e inamovible, a la manera de la *verdad última* propia del planteamiento científico -una vez más, la verdad de estos autores no se presenta como mera *adequatio*-. Asimismo, y en contraposición, tampoco entendemos la verdad del arte en un sentido absoluto, como podría también ocurrir en ciertas concepciones de raigambre teológica, en las que una cierta *verdad revelada* se establece como fundamentación y como eje central del discurso.

Antes bien, el concepto de verdad que manejamos en este modelo de pensamiento se comprende como *des-velamiento*, como *aletheia*; como un concepto cambiante, parcial y circunstancial en buena parte de sus manifestaciones. Lo que es verdadero se da para alguien, y, desde la conciencia de alguien, se da como verdadero. Asimismo, cuando decimos que el arte es un espacio de manifestación de la verdad, hablamos, primeramente, de una manifestación de verdad en este sentido. Para Gadamer, de hecho, esta *declaración* de verdad que nos presenta la obra sólo se afronta desde el hacer de la hermenéutica, desde la acción interpretativa propiamente dicha, que se produce entre espectador y el objeto hermenéutico en tanto que ambas partes establecen una *fusión*

de horizontes. El intérprete obtiene así conocimiento, gracias a que establece un diálogo con la obra, en base al cual aprende sobre esta última y, como consecuencia, también comprende sobre sí mismo, puesto que la obra se le presenta como una suerte de espejo en el que mirarse. Por ello mismo, el autor afirma de manera tajante que "todo conocer es un reconocer" (Gadamer 2002, 197), y no otra cosa. Asumimos, por tanto, en todo conocimiento del entorno o de cualquier *otredad* un reconocimiento de nosotros mismos en último término. Por ello mismo, podemos afirmar que toda interpretación de una obra encierra dentro de sí un *aprendizaje*, por lo que, en cierto sentido, podemos afirmar que la acción hermenéutica encierra dentro de sí un carácter pedagógico (Deveraux 1991, 65).

Cabe decir que no es esta última afirmación la que desvincula el modo de pensar gadameriano con respecto a la concepción universalista presente en la tradición estética que critica. De hecho, la noción de aprendizaje a través de la obra de arte también se encuentra presente en autores iniciadores de la tradición estética moderna, tales como Kant o Schiller, ambos mencionados con anterioridad. Como ya expusimos, a propósito de la obra de Kant, concretamente, Gadamer toma como objeto de crítica su consideración acerca del juicio estético, así como la declaración de autonomía de la estética que establece a propósito de la misma. Principalmente, según creo, el de Marburgo se concentra, sobre todo, en el discurso kantiano a raíz de su influencia en épocas posteriores, puesto que Kant, a través de su *Crítica del juicio* (1997), establece una de las primeras diferenciaciones entre el juicio de gusto -la experiencia de lo bello o lo sublime propiamente dicha- y la obtención de conocimiento, en tanto son considerados ámbitos separados de la conciencia (cuestión en la que ya profundizáramos).

El propio Gadamer afirma, de hecho, que el de Königsberg desarrolla la mayor parte de este escrito intentando dar cuenta de la experiencia estética que se nos presenta en la naturaleza, albergando un interés menor por el *juicio estético de gusto* que podemos encontrarnos a través de la experiencia del arte, aunque también tratase la cuestión en algunos momentos. No obstante, incluso con la experiencia de la *belleza natural* en mente, Kant se pronuncia a propósito de lo estético como *símbolo* de lo bueno durante las páginas finales de su "Crítica del juicio estético" (1997, 320-321), perpetuando la relación entre estas nociones, a pesar de su aparente declaración de autonomía.

Sin embargo, resulta también cierto que la pretensión de universalidad que albergaba de fondo el *juicio de gusto* kantiano terminaba por establecer una cierta objetividad -al menos, por consecuencia lógica- en el ámbito del gusto. Puesto que el juicio estético puro, en principio, se

considera incondicionado -es decir, carece de fines particulares-, en teoría al menos éste se considera, *grosso modo*, universalizable, así como el propio gusto se considera susceptible de ser educado en el último de los casos, como cualquier otra facultad objetivable. Por estas dos razones, el ya mencionado gusto, a pesar de su aparente subjetividad, termina por atisbarse como una suerte de espacio universal para la educación moral (Abbagnano 1996, 517). Esta idea alcanzaría nuevas cotas en el planteamiento de Schiller, en el que pasamos de una educación de "lo bueno a *través del arte*" a una "educación en el arte" en tanto que espacio de la libertad y lo universal (Gadamer 2017, 121-122).

Como decíamos, Gadamer no toma distancia de la consideración propia de la tradición estética por atribuir al arte un cierto estatus cognoscitivo. Más bien, se distancia de la misma, sobre todo, en base a su consideración acerca de la verdad, y del modo de manifestarse de la misma a través de la obra. Puesto que, para Gadamer, la verdad presente en el arte alberga un cariz fundamentalmente hermenéutico, la manifestación de verdad de la obra no resulta, ni mucho menos, universalizable en un sentido objetivo, como sí parece declararse en planteamientos anteriores. La obra de arte es considerada tal cosa en base a su función cognoscitiva, pero el objeto artístico también se caracteriza por depender de su intérprete para ser considerado lo que es. Gadamer profundiza en esto, al afirmar que, la propia identidad de la obra (el hecho de que sea considerada tal cosa) como *declaración* parte de un reconocimiento por parte del intérprete que establece un diálogo con la misma (Gadamer 2002, 197), tal y como señaláramos en páginas anteriores. En palabras del autor, la identidad de la obra "no está garantizada hasta que no interpretamos"¹⁰ (Gadamer 1998, 77).

En lo que respecta a la cuestión que da título a este epígrafe, podríamos afirmar que, en un sentido estricto, para Gadamer, el arte no alberga (*a priori*) universalidad alguna a la hora de transmitir conocimiento, puesto que depende del diálogo con el espectador para que esto se produzca. La noción de verdad que maneja, como ya hemos visto, no garantiza la puesta de manifiesto de un conocimiento universal (si así quiere decirse) a través de la obra, sino que más bien parece resaltar su carácter cambiante y dependiente de un espacio de diálogo. La obra de arte

¹⁰ Dicho sea de paso, se entiende que ello no implica que la identidad de la obra se encuentre subordinada a una subjetividad en sentido estricto. Antes bien, lo que quiere afirmarse es que, dadas las particularidades presentadas por el modo de ser de la obra de arte, ésta no manifiesta una verdad "absolutamente", de manera objetiva. El hecho de que la *asunción* de la obra de arte se desarrolle a través de un proceso hermenéutico, y que éste, a su vez, se caracterice por su dinamicidad en el tiempo y el espacio, se nos muestran como razones suficientes como para afirmar que, si bien la obra de arte declara verdad en el planteamiento que nos atañe, ésta no se nos plantea en un sentido absoluto y objetivo, puesto que, principalmente, ni siquiera el propio concepto de verdad se nos presenta para Gadamer de tal modo.

no parece transmitir, desde este planteamiento, *universalmente* una verdad, puesto que el propio carácter de la verdad que se manifiesta resulta, desde un primer momento, dinámico y cambiante, en tanto que dependiente del intérprete en cierto sentido (o, como mínimo, dependiente del transcurso de un diálogo con un espectador que, de hecho, siempre termina por tornarse parcial e insuficiente).

En todo caso, lo que podemos considerar universal en su planteamiento es el *modo de ser* de la obra de arte, puesto que el propio Gadamer considera que el diálogo con la misma siempre funciona de manera similar. Podemos hablar, entonces, de universalidad en tanto en cuanto deducimos que, en cualquier otro lugar o momento de la historia, la aproximación del espectador para con la obra se rige a través del modelo hermenéutico descrito por el oriundo de Marburgo. Independientemente de su pre-concepción del mundo o de su particularidad cultural o histórica, Gadamer describe el acercamiento de un sujeto a la obra de arte como una acción hermenéutica propiamente dicha. Por ello mismo, podemos afirmar en última instancia que, si bien no encontramos universalidad alguna en el contenido que se nos presenta a través de la obra -como hemos dicho, la verdad de la obra nos resulta y se nos aparece como algo variable-, el *modo de ser* de la obra -al ser considerada tal-, así como el modo de aproximarnos a la misma, sí que se nos antojan como planteamientos universales, al menos, por lo que puede deducirse a través de su pensamiento¹¹. De esta manera, pensamos en la obra de arte como un *transmisor* en un sentido universal, aunque no tenga por qué transmitir necesariamente una verdad de carácter universal.

5.2- ¿Existe verdaderamente un vínculo entre verdad y belleza?

Esta también se nos presenta como una pregunta de interés a la hora de acercarnos al planteamiento gadameriano. Podemos afirmar, tras su lectura y análisis, que el filósofo de Marburgo perpetúa muchos de los términos clásicos o propios de la filosofía del arte anterior a su época¹², así como de la tradición estética en última instancia. Antes que sustituir algunos de los conceptos generales propios de este ámbito, Gadamer los actualiza; restituye la relación entre los mismos o re-interpreta el sentido o el espacio de utilización de éstos a la hora de desarrollar su pensamiento.

11 El arte no parece alcanzar, en el modelo gadameriano, su carácter hermenéutico en base al devenir histórico. Antes bien, el arte se nos presenta, ontológicamente, como objeto de la aproximación hermenéutica. De este modo, para Gadamer la obra de arte, esencialmente, es un objeto susceptible de interpretación; no es producto de nuestro tiempo ni la misma se nos presenta con la intención de ser comprendida únicamente como tal cosa

12 Sólo basta un vistazo a la obra de Gadamer para percibir que su filosofía del arte continúa orbitando en torno a conceptos clásicos de la estética en general o la filosofía del arte en particular previas. No podemos hablar del modelo gadameriano sin tener en consideración su re-interpretación de las nociones de *belleza*, *mimesis* o *símbolo*, sin ir más lejos, aunque la utilización de los mismos ni mucho menos termina por hacer del filósofo de Marburgo un autor poco innovador ni carente de actualidad.

Seguramente, el aspecto más interesante para la cuestión que nos concierne sea su perpetuación del vínculo entre los conceptos de verdad y belleza, tal y como nos lo presenta, de manera más evidente, en *La actualidad de lo bello* (Gadamer 1998). El concepto de belleza se nos presenta como un término que envuelve la práctica totalidad de la comprensión gadameriana sobre el arte, y que, sin embargo, no parece resultar imprescindible a la hora de justificar el modelo del autor. Por ello mismo, es de interés precisar cuál es la función que alberga y cómo se comprende para el éste, puesto que su utilización puede generar, por momentos, más dudas que aclaraciones.

Gadamer mantiene en su pensamiento la afirmación de que lo bello es "aquello respecto de lo cual nadie que esté en sus cabales preguntaría para qué sirve", puesto que "lo propio de lo bello es que reprime categóricamente cualquier pregunta por su utilidad, su objetivo, su sentido o su uso" (Gadamer 2002, 186), lo cual, a su vez, es una noción bastante similar a la que se nos presenta en la estética moderna. La belleza, no obstante, va más allá del mero ejercicio del gusto, y no se encuentra determinada por éste, como se describiera en modelos filosóficos previos, en tanto que el gusto, fundamentado en la mayoría de los casos en su propia circunstancialidad -todo gusto sigue unas tendencias y patrones propios y específicos de su época-, no puede convertirse en condición *sine qua non* de la manifestación de lo bello (2002, 187).

Desde mi punto de vista, creo que este mantenimiento del concepto de lo *bello* aplicado al ámbito del arte es lo que termina por denotar -en buena parte- la influencia de la tradición estética que recorre el planteamiento gadameriano, como quisiera desarrollar a continuación, y como terminaremos de aplicar en el párrafo posterior. En el fondo, el pensamiento de Gadamer termina por establecer una propuesta de retorno a la ya mencionada concepción clásica de *kalokagathía* -la relación entre *belleza* y *bien*- presente en la concepción estética previa a la modernidad. A diferencia de otros autores contemporáneos, Gadamer no rechaza el concepto de belleza aplicado al mundo del arte, ni siquiera tras la aparición de las Vanguardias. El establecimiento de un rechazo a la noción de belleza por parte de estos movimientos parece establecerse para el autor más bien como una refutación de las consideraciones propias del gusto de la época (2002, 186), no como una suerte de rechazo frontal hacia la belleza entendida tal y como la hemos presentado en los párrafos previos al que nos ocupa.

Resulta de interés que nos concentremos en el hecho de que lo bello no es aquí entendido como una característica de la obra que estimula nuestro sentido del gusto. La obra de arte se da como objeto bello en tanto se da como auto-determinado, puesto que, como acabamos de ver, bello

es aquello que no suscita pregunta alguna por su fin ni por su uso. Entiende por ende Gadamer que "la experiencia de lo bello, y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, donde quiera que este se encuentre" (Gadamer 1998, 85). En este sentido, el concepto de belleza se encuentra firmemente vinculado al concepto de auto-determinación, y, como consecuencia, al concepto de autonomía que Gadamer nos presenta; no hablamos, pues, de la belleza como una noción vinculada al placer estético al uso. A propósito de Hegel y el "nuevo estatus del arte" que éste último parece anunciar -y que, de hecho, podemos decir con cierta rotundidad que vaticina-, Gadamer asegura que "resulta algo pueril tomar como polo opuesto a él las artes que ya no son bellas. Las artes feas, o las que ya no son bellas, no dejan de ser arte, aunque para el gusto del espectador ingenuo sean feas" (Gadamer 2002, 233).

En Gadamer se establece entonces un vínculo entre verdad y belleza a través del arte, en un sentido prácticamente ontológico, que evidentemente traspasa las fronteras del gusto que Kant, en un primer momento, determinara. La obra, por tanto, se define porque se nos presenta esencialmente como una *declaración excesiva de verdad*, que, a su vez, consideramos bella en tanto que auto-contenida. A través de este modelo sobre el arte, en que la obra se nos presenta tanto como un objeto *bello* como *verdadero*, en cierto sentido, se nos plantea de nuevo prácticamente un retorno a la concepción clásica de lo estético.

Puesto que, como hemos dicho, en última instancia la verdad presentada por la obra no apunta sino a la auto-comprensión del sujeto hermenéutico, algunos autores llegan incluso a apuntar que, finalmente, la asunción de la verdad de la obra desde Gadamer no termina por presentarse sino como una acción puramente ética (Deveraux 1991, 64), por lo que, en el modelo expuesto hasta el momento, no encontraríamos otra cosa que una re-interpretación de la famosa triada platónica de los conceptos de *bien*, *belleza* y *verdad*, en detrimento de un planteamiento estético propio de la modernidad -que encuentra en el modelo de Kant su punta de lanza-, y que optaría, en oposición, por disgregar estos tres términos en apartados particulares e insolubles de la conciencia.

6.3- ¿Distinción ontológica o distinción estética?

Finalmente, una de las principales cuestiones que puede suscitar el planteamiento de Gadamer parte, de hecho, de la pregunta acerca de la fundamentación misma del concepto de obra desde la propia perspectiva del autor. Y se trata, sobre todo, de la cuestión acerca de hasta qué punto podemos considerar la distinción de la obra de arte como ontológica -tal y como la acabamos de

presentar, de hecho-, y no como una justificación indirecta de la distinción estética desde un primer momento, debido fundamentalmente al momento histórico y filosófico en que se nos presenta.

Expliquemos esto con cierto detenimiento. Gadamer afirma, en primer lugar, que la obra de arte se manifiesta como una *declaración* excesiva de verdad, que se nos hace presente a través de un ejercicio hermenéutico -dialógico- con la misma, tal y como nos hemos esforzado por presentar en párrafos anteriores. Por ello mismo, podemos afirmar que, la distinción que parece establecer a propósito de la obra de arte, por encima de todo, es eminentemente ontológica. La obra de arte es tal porque lo que la constituye como obra es su manifestación de verdad, así como su relación directa con la misma en su *modo de manifestarse*. No se trata de una distinción en la que la obra de arte se encuentre determinada por su carácter estético, en último término; no es juzgada en función de su grado de belleza -puesto que aquí la belleza es comprendida como auto-determinación- ni tampoco por su capacidad a la hora de satisfacer el gusto, que, como hemos visto, resulta circunstancial y variable. En este sentido, para Gadamer la obra de arte no depende de una argumentación estética al uso para ser definida, ni tampoco defendida en última instancia.

No obstante, la duda que se nos puede presentar a propósito de esta distinción por parte del autor reside en hasta qué punto su planteamiento no parte, como no podía ser de otro modo, de una cosmovisión ya influenciada por la estética de antemano, que propiciara, en primer lugar, esta consideración ontológica en Gadamer, y que, de hecho, en el fondo, puede ser considerada como aquella que la permite y salvaguarda -tal y como ocurre con el compromiso político de las Vanguardias y su justificación a través de la autonomía del Arte, precisamente (Pardo 2016, 139-159)-.

Del mismo modo, también cabría preguntarnos hasta qué punto esta defensa de la soberanía de lo artístico -incluso si sólo se planteara desde el punto de vista de la hermenéutica, y no estableciendo una suerte de institución en torno a éste, a la manera de autores como George Dickie- no termina por derivar, en sí misma, en una reivindicación similar a la propuesta del modelo estético moderno que el filósofo de Marburgo en última instancia critica. Dicho de otro modo, sería de interés preguntarnos si, a través de su planteamiento, Gadamer no termina por desarrollar un nuevo modelo estético similar al que se le presenta, en aras de suprimir la argumentación kantiana que subyace a la disciplina desde la modernidad. Fundamentalmente, en tanto que la verdad hermenéutica manifestada a través de la obra resulta en última instancia casi tan voluble y dependiente del sujeto -y de la *historicidad*- como el propio ejercicio del gusto.

A modo de respuesta para la primera cuestión (y centrándonos, como no podía ser de otro modo, principalmente en el pensamiento de Gadamer), no considero que el propio autor niegue la influencia de las diferentes corrientes estéticas a la hora de establecer su planteamiento. De hecho, hablamos de un autor que reivindica la importancia de la tradición y la cultura en (y para) el desarrollo del individuo, en tanto que se establece como uno de sus condicionantes principales a la hora de interpretar -y por tanto, asumir- el mundo en que se desenvuelve, así como una de las principales autoridades en muchos de los espacios en que se presenta (Deveraux 1991, 61). Por ello mismo, no es de extrañar que, evidentemente, el planteamiento gadameriano -a propósito de la distinción ontológica de la obra de arte- surja, históricamente, a colación de la propuesta por establecer una conciencia estética autónoma. Es parte importante de su modo de pensar el saberse parte de un *círculo herméutico* que hereda y le condiciona; noción que, a su vez y como otras ya mencionadas, también toma de su maestro Martin Heidegger, el cual confirma una perspectiva similar recogida bajo el concepto de *pre-concepción* (Abbagnano 1996, 526-527).

Podemos afirmar que, tal y como se nos presenta la importancia de la tradición en este modelo, el mismo guarda ciertas similitudes con, una vez más, el pensamiento de Arthur Danto, sin ir más lejos: es el propio transcurso del devenir histórico lo que termina por posibilitar nuestra concepción en específico del arte (Castro 2017, 161-163). Esto no impide, sin embargo, que Gadamer presente los mimbres suficientes como para establecer una crítica acerca del planteamiento estético previo, en aras de analizar el valor e interés reales de lo artístico, así como su función esencial en último término. Siendo consecuentes, el planteamiento que hemos analizado en este escrito aparece, en cierto sentido, como respuesta a la propuesta estética anterior al autor, ergo, por ello mismo, podemos afirmar que surge a propósito de la misma.

En todo caso, esta argumentación podría sostenerse de la siguiente manera. Para Gadamer, una obra de arte es considerada tal en base a su relación con la verdad, como ya hemos dicho. Asimismo, consideramos como obra al objeto que, como espectadores, nos acercamos en un sentido hermenéutico; para interpretar una obra de arte hemos de concebir, primeramente, que en ella se da algo susceptible de interpretación. Requiere entonces la propia acción interpretativa de una cierta *pre-disposición* por parte del sujeto-hermeneuta para con la obra. La predisposición del intérprete se encuentra, como no podría ser de otro modo, condicionada por su *pre-concepción* del mundo, como también está determinada por sus propios fines e intereses individuales.

En tanto que la conciencia estética determina cultural y filosóficamente nuestro acercamiento al mundo y, específicamente, también al arte -en tanto que forma parte, en mayor o menor medida, también del mundo-, podríamos discutir que el objeto con respecto al cual mostramos, como intérpretes, una cierta predisposición, se encuentra, efectivamente, determinado por la distinción estética en la que nos hemos educado; aquello que consideramos digno de interpretación está, en primer lugar, determinado por una concepción generalizada de que lo digno de interpretación es el objeto estético, el determinado por las máximas de la conciencia estética.

No obstante, esto no implica que la distinción ontológica del objeto artístico gadameriano resulte, desde un primer momento, indistinguible de aquella que ha sido propuesta por la *distinción estética*. Antes bien, esta predisposición parece más bien residir en nuestra propia pre-concepción del mundo, y no en la naturaleza de la distinción del objeto artístico, que, de base, para Gadamer es fundamentalmente ontológica. La obra, en última instancia, se considera tal antes de remitir a los caracteres presentados y defendidos por la estética desde su autonomía, y, de hecho, su valoración como entidad resulta irreductible a su valor estético, en sentido estricto. Por ello mismo afirmamos que la distinción ontológica no solo no proviene de la distinción estética, sino que de hecho la excede, puesto que el objeto artístico es mucho más que la función esencial que le impone en definitiva la estética, fuera cual fuese ésta, por los motivos expuestos a lo largo de todo el escrito.

6- Recapitulación y conclusiones

"¡Qué paradoja! Donde encontramos el arte como arte, y nada más que como arte, la capacidad expresiva que le es inherente pierde su seriedad. [...] Y en el espacio que deja libre un mundo determinado por un trabajo íntegramente planificado, alcanza más resonancia el disfrute cultural de las obras de arte del pasado que las aportaciones artísticas del presente. [...] Es la represión del encuentro como arte por causa del disfrute del arte, [que] ha hecho cada vez más patente la problemática del propio concepto de arte."

(Gadamer 2002, 189)

La pregunta por la autonomía de lo artístico se nos presenta entonces, desde el prisma gadameriano, como una cuestión que requiere cierto detenimiento, si queremos que sea presentada con la exactitud que precisa y le corresponde. A lo largo de estas páginas, hemos intentado reconstruir un argumento desde el punto de vista del propio Gadamer, teniendo en cuenta los

factores más determinantes de su obra y pensamiento, a través de los cuales hemos pretendido deducir una propuesta de no-autonomía de lo artístico por su parte, tal y como se ha procurado evidenciar en el transcurso del escrito.

A modo de recapitulación, la argumentación que hemos propuesto en contra de la autonomía del arte, como se ha visto, descansa fundamentalmente en la crítica establecida por el filósofo de Marburgo a la autonomía -en primer lugar- de la conciencia estética. En esta última reside, según se propone, el grueso de la argumentación filosófica en favor del estatus autónomo del arte en su sentido histórico. En un principio, entendemos que, a través de este estatus autónomo de la conciencia estética -que se basa, como hemos visto, primeramente en la distinción kantiana entre la subjetividad del juicio gusto y su diferenciación con respecto al resto de ámbitos de la conciencia-, se fundamenta a su vez una autonomía de lo artístico como espacio, en aras de salvaguardar el propio carácter estético del arte como conjunto.

A su vez, a través de la declaración de la esfera de lo artístico como institución autónoma, se termina por establecer un espacio capaz de albergar una asepticidad que, en cierta medida, trunca el sentido y la capacidad declarativa que esencialmente corresponde a cada obra de arte en su radical individualidad y auto-determinación. Por ello mismo, afirmamos que un espacio autónomo del arte fundamentado en la conciencia estética termina por establecer una visión tan parcial y reduccionista sobre el arte como aquellas que en último término pretende evitar, de las que guarda intención de salvaguardarse en mayor o menor medida.

Como ya dijimos en un primer momento (y con cierto temor a resultar reiterativos llegados a este punto), Gadamer establece esta crítica en tanto en cuanto estima, como punto de partida, que el valor esencial de la obra de arte reside, ontológicamente, en su capacidad para transmitir verdad, en un sentido hermenéutico, al espectador con el que establece diálogo. La visión acerca de la obra de arte propuesta por la conciencia estética -la cual entendemos que establece una distinción y valoración específicamente estética de la obra, es decir, que convierte el elemento estético de la misma en su único sentido y unidad de valor- termina por truncar la manifestación de verdad del objeto artístico al establecer su foco de interés en el carácter formal de la obra. Por ello mismo, no son pocos los autores que tildan la visión estética surgida en la modernidad de *formalista* en último término (Zúñiga García 2019, 12), puesto que aquello que determina el objeto artístico como tal no es otra cosa que su forma, estableciendo en consecuencia un cierto olvido del contenido de la misma, de aquello que es enunciado por el objeto en última instancia. Entendemos, por tanto, que la

fundamentación autónoma del arte -lo que hemos denominado Arte con mayúscula a lo largo del escrito- a través de una argumentación estética termina por establecerse como una prolongación institucional de esta perspectiva interesada y parcial con respecto al arte, como hemos concluido en el apartado correspondiente.

De lo que no cabe duda, a la hora de alcanzar ciertas conclusiones al respecto, es de que el autor que nos concierne determina que la conciencia estética se antoja como un reducto insuficiente a la hora de determinar la importancia y valor esenciales en el arte, que en último término remiten a nosotros como sujetos y no al arte por sí mismo, como una suerte de espacio aislado o separado de la realidad. Antes bien, para Gadamer, el arte es comprendido como lo más cercano a la vida, puesto que dice verdad sobre ella, no como un ámbito des-ligado de la misma. Muchos autores del panorama filosófico contemporáneo optan, igualmente, por cargar en mayor o menor medida contra el estatus autónomo de lo artístico, en tanto también consideran que esta aparente *autonomización* del ámbito del arte termina por coartar sus propias máximas y capacidades como medio.

Y se trata esta última de una cuestión de considerable importancia en la contemporaneidad, dadas las características del medio y la comunidad en que nos desenvolvemos. El proceso de *estetización* del mundo, así como de la práctica totalidad de ámbitos de la vida, se atisba entonces como uno de los grandes problemas de la contemporaneidad; sobre todo, si albergamos una concepción de la conciencia estética poco optimista, como la que hemos presentado hasta este momento. El hecho de que la amplia mayoría de espacios de la cultura en que nos desenvolvemos esté atravesando un proceso paulatino de análisis y re-interpretación desde una perspectiva puramente estética puede estar derivando en un proceso de *formalización* que abarca la práctica totalidad de los espacios presentes en la cultura.

Durante este proceso, nos encontramos con un ámbito autónomo del Arte que se establece y considera como una suerte de punta de lanza; de objeto y objetivo último presente en esta transformación de la vida (Lipovetsky y Serroy 2010, 97), a pesar de su aparente rechazo a las máximas de la estética en la contemporaneidad. Resulta igualmente cierto, no obstante, que esta estetización esconde tras de sí un acercamiento superficial a estos espacios, así como una reformulación igualmente aparente a propósito de la misma, en pos de satisfacer un cierto sentido del gusto que no pasa, como hemos visto, de resultar puramente circunstancial en la mayoría de los casos; fruto de su época y contexto, caduco y no particularmente longevo, por lo que hemos podido experimentar a través de fenómenos recientes, como pueden serlo la moda, el turismo o el

*blockbuster*¹³.

La propuesta de Gadamer se contrapone a esta cosmovisión, estableciendo un intento de retorno al carácter originario *-auténtico*, puestos, una vez más, a utilizar terminología heideggeriana- de lo artístico, a su función y capacidades esenciales. Al fin y al cabo, la propuesta que nos presenta durante la primera mitad de *Verdad y método* no apunta a otra cosa que a una reivindicación del carácter ontológico del arte, a su capacidad como entidad cuasi-pedagógica, y a la insuficiencia de la conciencia estética a la hora de comprender el ámbito que, en los tiempos más recientes, ha terminado por establecer como su principal objeto de estudio (aunque, como hayamos visto, la estética moderna no se declarase autónoma con este propósito *in mente*).

El carácter *declarativo* de la obra es aquello que permanece en el devenir histórico, más allá de su capacidad para satisfacer el gusto de la época o de complementar intereses particulares, que de por sí parecen, como hemos dicho, pretender la imposición de un determinado sentido al acontecimiento que la obra de arte supone. Son, como ya dijimos, las propias obras de arte las que determinan el sentido de su tiempo, y no al contrario (Gadamer 1998, 107); son las mismas quienes permiten a las comunidades de una época reconocerse como sujetos de su propia temporalidad, así aquellas que albergan la capacidad de interpretar los vaivenes de la misma. En este sentido, para Gadamer el arte se nos presenta como el objeto de conocimiento por antonomasia, en contraste al modelo de razonamiento general de su tiempo -y por extensión, del nuestro-, que ensalza el método científico como cúspide del conocimiento humano, en detrimento del resto de formas y manifestaciones en un sentido epistémico. Como puede intuirse, el filósofo de Marburgo encuentra en el objeto artístico la contraparte perfecta a la hora de establecer una refutación sobre la indubitable hegemonía del modelo de pensamiento científico-técnico, que aún en la contemporaneidad más inmediata parece permanecer imperante.

La autonomía de lo artístico, que -no podemos olvidar- surge a propósito de este razonamiento moderno, se establece entonces como una forma de eliminar el impacto del arte en la comunidad en tanto que objeto de conocimiento, estableciendo una especie de "barrera de

13 El interés y el impacto cultural de los numerosísimos objetos de carácter artístico en nuestro tiempo resulta difícilmente cuestionable, independientemente de la "calidad artística" que otorguemos a estas manifestaciones a través del criterio que entendamos pertinente. Asimismo, el vertiginoso proceso de evolución de los diferentes movimientos artísticos, que podemos presenciar en base al infinito proceso de producción y consumo de este tipo de obras, no parece sino evidenciar hasta qué punto el gusto de la época no se nos presenta, ciertamente, como un criterio válido ni fiable; ni mucho menos a-histórico u objetivo, tal y como Gadamer de hecho deduce (2002, 188). De ahí que carezca de sentido analizar el "valor" de una obra por su capacidad a la hora de satisfacer el gusto, tal y como parecía presentarse en el pensamiento estético de la modernidad.

seguridad" que limita considerablemente el discurso de lo artístico acerca de nuestro mundo. A cambio, eso sí, se estableció un espacio que, en tanto que se nos presenta como auto-legitimado, no parece atender a criterios ni reduccionismos de índole alguna, más allá de aquellos que el propio ámbito se suponga para mantener su pretendida diferencia estética. La autenticidad de un espacio de lo artístico autónomo, desde las máximas propuestas y justificadas por Gadamer, difícilmente puede considerarse tal cosa. Por ello mismo es que afirmamos que la autonomía de lo artístico, como espacio, se torna refutable a través del planteamiento gadameriano.

Si acaso, lo que puede conceder un cierto matiz problemático al concepto de autonomía, a través del planteamiento que hemos desarrollado, no es otra cosa que su incuestionable aplicación a la obra de arte como entidad auto-comprendida. Esta autonomía de la obra, para Gadamer, sí que resulta indispensable a la hora de respetar la soberanía del objeto artístico con respecto a su propio discurso. Profundizando en la cuestión, ambas nociones no resultan, ni mucho menos, contradictorias, tal y como se ha visto.

Resulta coherente que Gadamer pretenda salvaguardar el carácter *declarativo* de la obra estableciendo su autonomía como un aspecto esencial de ésta. La obra, para permanecer en el tiempo como un objeto hermenéutico portador de verdad, ha de albergar soberanía sobre sí misma, independientemente incluso de que utilice referencias externas a sí. Esta autonomía de la obra, sin embargo, no se aplica por extensión al mundo del arte como conjunto, puesto que el ámbito de lo artístico no aparece sino como una abstracción, producto de la agrupación (no olvidemos que en base a su valor estético) de las diferentes *declaraciones* artísticas que, en último término, no necesitan protección alguna por parte de este espacio según el planteamiento que hemos expuesto; esta soberanía, de hecho, ya le pertenece a la obra de suyo.

En definitiva, creo que podemos afirmar con la convicción suficiente que no encontramos, a partir del planteamiento de Gadamer y a razón de los argumentos propuestos hasta ahora, ninguna posibilidad aparente que nos permita establecer, filosóficamente, defensa alguna de un Arte comprendido como ámbito autónomo del resto de espacios, auto-legitimado como entidad en sí misma y regido por sus propios límites y para sus propios intereses, signifique esto último lo que signifique -y por mucho que aquello que se defienda, desde una perspectiva autónoma del arte, no sea una *independencia* en sentido estricto-.

En todo caso, como hemos pretendido justificar, este espacio se descubre como un método de alienación de la experiencia hermenéutica para con la obra de arte de la que parece ocuparse, como hemos intentado argumentar a lo largo de estas páginas, que termina finalmente por adulterar la experiencia hermenéutica, del mismo modo que cualquier otro criterio reduccionista, a pesar de que albergara pretensiones contrarias. Por consecuencia, y aunque no aparezca explicitado tal y como hemos propuesto en la obra del filósofo de Marburgo, creemos, en última instancia, que una perspectiva filosófica basada en el pensamiento de Gadamer no termina sino por rechazar el concepto de autonomía aplicado al ámbito de lo artístico, por las razones expresadas hasta el momento presente.

Referencias

- Acero, Juan José, Nicolás, Juan Antonio, et. al. (editores). 2004. *El legado de Gadamer*. Granada: Universidad de Granada.
- Abbagnano, Nicolás y Fornero, Giovanni. 1996. *Historia de la filosofía, vol. IV (tomo 2)*. Barcelona: Ed. Hora. pp.505-578.
- Bozal, Valeriano (Ed.). 2002. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol.II*. Madrid: Visor. pp. 130-143.
- Burello, Marcelo Gabriel. 2012. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Castro, Sixto José. 2005. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: Ed. San Esteban.
- Castro, Sixto José. 2017. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Danto, Arthur Coleman. 2002. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- De Vicente, Alfonso. 1989. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac.
- Devereaux, Mary. 1991. "Can Art Save Us? A Meditation On Gadamer". *Philosophy and Literature* 15, nº 1, pp. 59-73.
- Di Cesare, Donatella. 2007. *Gadamer, a philosophical portrait*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Gabás, Raúl. 2011. *Historia de la filosofía, vol. III: filosofía del siglo XX*. Barcelona: Herder. pp.227-249.
- Gadamer, Hans-Georg. 2017. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. 2006. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, Hans-Georg. 2002. *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta.
- Gadamer, Hans-Georg. 2021. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Grondin, Jean. 2008. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Grondin, Jean. 1999. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Gutiérrez Pozo, Antonio. 2018. "El arte como realidad transformada en su verdad. La rehabilitación hermenéutica de la estética de Hans-Georg Gadamer". *Kriterion, Belo Horizonte* 139: pp. 35-54.
- Kant, Immanuel. 1997. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa.

- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. 2010. *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama
- Negrin, Llewellyn. 1987. "Two critiques of the autonomy of the aesthetic consciousness: a comparison of Benjamin and Gadamer". *Philosophy & Social Criticism*, 13 (4): 343-366.
- Pardo, José Luis. 2016. *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama.
- Pegueroles, Juan. 1994. "La verdad hermenéutica en Gadamer". En *Espíritu* 110: pp. 125-136.
- Raulet, Gerard. 2009. *La filosofía alemana después de 1945*. Valencia: Universitat de València. pp. 75-84.
- Sobrevilla, David. 1984. "La obra de arte según Heidegger". *Ideas y valores* 64-65, pp. 71-98.
- Venturi, Lionello. 1972. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Webb, Nicholas. 1981. "The notion of Autonomy as Integral to the Idea of a Work of Art". Tesis doctoral. The Pennsylvania State University.
- Zúñiga García, José F. 2019. "Hermenéutica, autonomía y valor del arte". *Rilce* 35.1: pp. 64-82.
- Zúñiga García, José F. (ed.). 2017. *Autonomía y valor del arte*. Granada: Ed. Comares.
- Zúñiga García, José F. 2006. "Mito, verdad y filosofía". *Gazeta de antropología* 22, art.30.