

EMOCIÓN ARTÍSTICA Y NO DISTINCIÓN ESTÉTICA. UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA TEORÍA DEL ARTE DE R. G. COLLINGWOOD

Pau Arnau. I. E. S. Leopoldo Querol

Quién señala con el dedo un olor

(R. M. Rilke)

En 1938 Collingwood publica *Los principios del arte*¹, un libro de carácter divulgativo en el que trata de definir cuál es la esencia de la obra de arte y de la experiencia estética frente a lo que él consideraba pseudo-arte y, correlativamente, pseudo-experiencia estética. Llama la atención la fuerza con que el catedrático de Oxford celebra la aparición moderna de un tipo de producción técnica que se autonomiza del mundo de los medios y fines y, con ella, la distinción de un tipo de experiencia emocional no comparable con el binomio planificación-ejecución, y con el deseo-obtención del objeto de deseo. La emoción artística parece desvincularse del sistema afectivo general de la psique humana en una especie de reino de los fines kantiano y, por ello, la teoría del arte de Collingwood puede verse como una prolongación más de la autonomización del objeto estético iniciada por Kant. Sin embargo, la argumentación sobre ese tipo especial de emoción va derivando a lo largo del libro hacia el extremo opuesto: la llamada no-distinción estética, concepto acuñado por Gadamer con el que guía su investigación sobre el modo de proceder de las ciencias humanas hacia el carácter universal de la hermenéutica. El propósito de este trabajo es llamar la atención sobre el parentesco de la teoría de arte collingwoodiana con el planteamiento hermenéutico: la experiencia estética, más que una percepción sensible-emocional aseptica y autónoma, se asemeja extraordinariamente al mismo modo de proceder interpretativo de las ciencias humanas y coincide, en última instancia, con la forma de comprensión vital del *Da-sein* en su habitar el mundo. La dificultad radica en discriminar las diferencias y semejanzas entre la experiencia general y la experiencia artística. Si ello fuera posible, podría adquirir cierta validez un criterio de distinción entre arte y no arte.

1. *Sentir e imaginar*

¿Qué pasa cuando contemplamos una obra de arte? Según Collingwood lo primero que hay que notar de la experiencia estética es que no se trata de un sentir especial. Todo

¹ R. G. Collingwood, *The principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938. Traducción castellana: *Los principios del arte*, F. C. E., México, 1978.

acto de percepción sensible va unido indefectiblemente a su objeto. Pero el sentir estético no posee unos *sensa* correlativos, algo así como una cualidad que produce la experiencia estética. Cuando se habla de belleza correspondiente a la experiencia estética se comete un error, porque belleza no es un objeto ni una nota cualitativa de los objetos: «la experiencia estética no es una respuesta a un estímulo del mundo externo»². Para abordar la experiencia de lo bello es preciso elevarse al nivel imaginativo.

Uno de los errores de las teorías del conocimiento, tal como lo ve el pensador inglés, es afrontar una descripción del sistema cognitivo sin atender a los datos afectivos. Este proceso de descontextualización del «objeto de conocimiento» trae consigo errores que pueden costar muy caros: se comienza con la descripción del sujeto cognoscente que se sitúa frente al objeto conocido, y se termina necesitando de un yo a-histórico cuyo contenido es la pura posición trascendental. A juicio de Collingwood toda sensación guarda una relación íntima con una carga emocional, no existe el rojo sino el rojo aterrador, ni el calor sino el calor confortable o insufrible. En el nivel psíquico el conocimiento humano es un flujo permanente de *sensa* y emociones, una continua percepción y evaluación inmediata. Ahora bien, en la medida que permanecemos en este nivel no hay manera de detener ese flujo, no hay repetición ni persistencia porque no hay pasado ni atención. El nivel de retención del flujo sensible y emocional es la imaginación, que es el puente en que el intelecto contacta con el nivel psíquico. La imaginación es el centro de interpretación de los sentidos unidos a sus cargas emocionales, la primera apropiación de la corriente psíquica. Pero para realizar ese proceso de unificación imaginativa han de codificarse los datos sensibles y sus reacciones emocionales: el resultado son unos nuevos datos formalizados como ideas y como emociones imaginativas. Los *sensa* y los sentimientos son domesticados en una especie de transformación gracias a la cual son llevados a la conciencia³.

Las emociones domesticadas son el centro neurálgico del lenguaje. Genealógicamente el lenguaje discursivo tiene aquí su origen: en la función imaginativa de expresión emocional. Este tipo de expresión Collingwood lo denomina simbolismo: el discurso es un refinamiento de este tipo de expresión emocional. La diferencia entre sentir e imaginar radica en una diferencia en los niveles de apropiación. La emoción imaginativa no está provocada por un *sensum* sino por un modo de conciencia. Se trata de un tipo especial de emociones puesto que, al implicar la conciencia del yo que se apropia, puede fracasar en la expresión. No existe la emoción no expresada: la expresión de la emoción es su realización. En el nivel psíquico de los *sensa* la reacción expresiva es ciega y automática, pero en la apropiación imaginativa la expresión simbólica puede fracasar: el resultado es una conciencia corrompida que queda entregada al poder de las emociones que ha rehusado enfrentarse. El lenguaje simbólico es el resultado en el proceso de apropiación y dominio de las emociones y *sensa* del nivel inferior. La forma primitiva de lenguaje exige la transformación de los datos primitivos en una nueva expresión, y, a su vez,

² R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 42.

³ Ibid., pp. 151-213.

la conversión de las impresiones en ideas multiplica incesantemente las emociones que exigen expresión. La experiencia imaginativa crea por sí misma una infinidad de emociones que exigen para su expresión una sutileza infinita en las articulaciones del lenguaje que crea al expresarlas. Cualquiera que sea el nivel de la experiencia al que pertenece la emoción no puede ser sentida sin ser expresada. No hay emociones inexpressadas. Solo pueden expresarse por el lenguaje las emociones de la conciencia o las psíquicas elevadas al nivel de la conciencia, y la misma conciencia que da origen a estas emociones o que las convierte de impresiones en ideas da origen también a su expresión lingüística apropiada. Las emociones inexpressadas son las que se tratan de convertir en un nivel superior, que cuando lo alcanza será a la vez emoción y expresión apropiada para él⁴.

2. Lenguaje y gesto

El lenguaje en su forma original es la expresión emocional imaginativa. Collingwood subraya que esa expresión no es la vestimenta de la emoción sino su esencia constitutiva. La expresión hace la emoción, sin ella la conciencia queda sometida a una forma inferior de emoción. Sin embargo, el arte es una expresión imaginativa de un ser pensante. La relación del intelecto, y, por tanto, con el lenguaje proposicional es la piedra de toque de toda teoría del arte: el concepto de mimesis o de representación son malinterpretados cuando se quieren hacer afines al discurso proposicional abstracto. Collingwood conocía bien el análisis lógico del lenguaje. Descuartizar la gramática para explicar la representación lingüística de la realidad es una de las causas que ha provocado la confusión en las teorías que tratan de describir el lenguaje artístico.

Todas las clases de lenguaje tienen relación con el gesto corporal. Es más, el lenguaje discursivo no es más que una forma especializada de gesto corporal. La danza es la madre de todos los lenguajes. Desvincular el lenguaje de su carácter gestual impide entender cabalmente su carácter representativo. El lenguaje es una representación no en la medida que se mimetiza con la realidad sino en el sentido en que un gesto es una representación. El lenguaje es una acción expresiva unido necesariamente a una emoción constituida en la ejecución. Separar el discurso de su carga emocional sería entonces separado de la energía que le ha dado la vida: estamos ante un cadáver.

Expresar una emoción es un sola experiencia que implica: una emoción de la cual la persona es consciente, por la que la convierte de impresión en idea -y una acción corporal controlada por la que la persona expresa esas ideas. Las dos son inseparables de modo que solo hay idea en cuanto expresada. (1) Sólo porque sabemos qué es lo que sentimos podemos expresarlo en palabras. (2) Sólo porque lo expresamos en palabras sabemos cuales son nuestras emociones⁵.

⁴ R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 224.

⁵ R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 235.

El carácter lingüístico de la expresión emotiva ha de entenderse desde su sentido original-gestual. La no-distinción estética gadameriana quiere subrayar precisamente esto: pertenece a la esencia de la expresión artística el que «por medio de la inevitable configuración formal-lingüística, unos contenidos que nos llenan son transmitidos y elevados a una presencia más palpable, más intuitiva»⁶. Lo expresado posee la transparencia del gesto: nada hay detrás que de significado al objeto estético sino que este se presenta a la vista de manera que su forma revela su contenido. Es sabido que Gadamer revaloriza para el arte el concepto de mimesis y de representación a través de la no-distinción estética. Lo expresado emocionalmente es mimético no porque constituya una copia de una instancia externa a ella. Cuando presenciamos una imitación nos parece reveladora no porque sea una copia exacta de aquello que imita, sino porque nos introduce un sentido nuevo de aquello que reconocemos. «Lo mímico, dice Gadamer, es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como una transformación. Toda representación ofrece una respuesta a la pregunta qué es ella. Mimesis es que algo está ahí como con sentido»⁷. Pero lo que está ahí como con sentido, sin requerir una explicación, es la esencia del gesto. Se ha dicho que para Collingwood la expresión emocional posee ese carácter lingüístico-corporal. Puede ahora parangonarse con este texto de Gadamer:

Yo diría que el lenguaje es gesto. En el gesto, lo que él expresa está ahí, como suele decirse. Los gestos son algo enteramente corporal, y son algo enteramente anímico. No hay un interior distinto del gesto y que se revele en él. Lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. De ahí que todo gesto esté, a la vez, cerrado de manera enigmática. Revela tanto como contiene de su secreto. Pues es ser del sentido lo que destella en el gesto, y no el saber del sentido. Hablando hegelianamente, el gesto es sustancial, no subjetivo. Todo gesto es humano, pero no todo gesto es exclusivamente el gesto de un individuo humano. Como el lenguaje, refleja siempre un mundo de sentido al que pertenece⁸.

En la expresión de la emoción no hay diferencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir: la expresividad agota el significado. La forma originaria de la expresión lingüística, el gesto, establece los medios interpretativos necesarios para analizar la experiencia estética y la producción artística sin necesitar de los binomios sujeto-objeto y planificación-ejecución, respectivamente.

3. La emoción artística

El arte es lenguaje. Cognoscitivamente es la transformación de la sensación en idea imaginativa. La emoción estética no preexiste a la expresión, sino que es propiamente la carga emocional en la experiencia de expresión de una emoción que se eleva a un nivel

⁶ H. G. Gadamer, «Experiencia estética y experiencia religiosa» en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 142.

⁷ H. G. Gadamer, «Poesía y mimesis» en *Estética y Hermenéutica*, p. 128.

⁸ H. G. Gadamer, "Imagen y gesto" en *Estética y Hermenéutica*, p. 250.

cognoscitivo superior: «La actividad imaginativa expresa en una emoción que el agente al expresarla descubre haber sentido independientemente de su expresión y por otra parte expresa una emoción que el agente sólo siente cuando la expresa, la emoción que pertenece al acto de expresión»⁹. Por ello tanto el artista como el espectador, como tales, no pueden dar a entender respecto de lo que han hecho o han visto nada distinto al objeto artístico. Collingwood da entender que el arte tiene que ver con la suscitación de una emoción, pero la emoción no es la consecuencia de la experiencia estética o artística sino su forma constitutiva e individual. El verdadero arte no conoce la emoción hasta expresarla. Esta es la razón por la que el pensador inglés niega la distinción entre artista y público tal como se entiende. El artista es también su público. El poeta toma la iniciativa respecto del público, debe expresar lo que todos sienten porque el está creando esa emoción. «Expresar una emoción no es exhibirla, mostrar síntomas de ella. El sello de la expresión es la lucidez e inteligibilidad. No es la habilidad de producir verdaderas lágrimas lo que caracterizaría a la verdadera actriz sino su habilidad de descubrir para ella y para su público el por qué de las lágrimas. Exhibir los síntomas de una emoción puede merecer elogios de buen exhibicionista pero no de buen artista»¹⁰. La experiencia estética se asimila al artista y al público en tanto que para ambos la expresión establece el criterio de lo que se *debe sentir*.

¿Dónde está entonces la obra de arte? La respuesta de Collingwood es tajante: en la imaginación. El carácter sensible de la obra artística encuentra su lugar de escenificación cuando es ejecutada: «El valor de cualquier obra de arte no radica en el deleite de los elementos sensoriales, sino en el deleite de la experiencia imaginativa que esos elementos sensoriales despiertan en mí»¹¹. Aquí radica la diferencia fundamental entre arte y *techne*. La obra artística no constituye un medio para un fin distinto de su ejecución imaginativa, y su justificación se revela en su sentido. En la obra de arte la planificación del proyecto es accidental respecto de la ejecución: el artista no tiene previsto haber elevado su corriente psíquica a idea imaginativa hasta que ha ejecutado la obra. De ahí la irrepetibilidad del artefacto artístico. Y de ahí la individualidad de la emoción que el artista ha conseguido apropiarse. Gadamer estaría completamente de acuerdo con Collingwood:

Ni el modo de ser de la obra de arte es lo creado, ni aciertan en la cuestión conceptos como producción o reproducción de la obra de arte por parte del receptor. Más aún: hacer esta diferenciación es, directamente, un desacierto. El artista no produce algo que otro quiera tener para hacer uso de ello. Ambos son conceptos inadecuados que tapan la secreta mismidad del crear y el recibir. La creación artística no es algo que se haga, ni es rehecha o revivida posteriormente. Hay algo que emerge, algo que no se había visto antes¹².

Gadamer entiende que la ejecución de una obra de arte ocurre misteriosamente, no sabemos cuándo empieza, cuándo acaba, cuánto tiempo dura, se trata de un rato «que no

⁹ R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 255.

¹⁰ Ibid., p. 119.

¹¹ Ibid., p. 143.

¹² H. G. Gadamer, «Palabra e imagen (Tan verdadero, tan siendo)» en *Estética y Hermenéutica*, p. 299.

midre nadie, y que no se encuentra largo por tedioso, ni breve por entretenido». Un acontecer exactamente igual al que deviene en la lectura. Leer en su sentido originario significa coger, escoger. El misterio de lo que ocurre en la lectura (Gadamer dice que es el fenómeno que nunca conseguirá descifrar) es semejante a la definición de obra de arte de Franz Marc («aquello que nos hace despertar en otro sitio») o al enigma que propone Sloterdijk, «¿Dónde estamos cuando escuchamos música». El carácter de *emergencia* de la obra de arte en la que emerge un sentido presente puede servirnos para interpretar el criterio collingwoodiano de diferenciación entre arte, magia y diversión.

4. *Lo que no es arte*

La representación artística emerge sin otra finalidad que darse ella misma. La emoción suscitada por la obra de arte viene constituida en su formalidad lingüística: su índole gestual-corporal impide que la consideremos un medio para un fin externo a ella misma, o que tratemos de buscar su inteligibilidad fuera de su ejecución. La finalidad intrínseca de la emoción artística expresada va a proveer a Collingwood de un criterio de diferenciación entre arte y pseudo-arte.

Se ha visto que la gestualidad propia de las emociones implica una comunidad de significados. Según el pensador inglés todas las culturas poseen formas institucionalizadas de crear y expresar emociones. Se trata de sistemas de prácticas, de una habilidosa técnica utilizada para suscitar estados anímicos necesarios para la vida ordinaria. La magia es también una representación emocional pero su finalidad no se encuentra en la misma expresión ritual sino en su resultado. Tampoco en este caso representación significa adecuación con la realidad. Cuando un salvaje se corta las uñas meticulosamente antes de la batalla, no lo hace porque crea que hay una conexión mística (e irreal) entre su alma y las uñas. Si eso fuera cierto el salvaje estaría provocando su autosuicidio. Es verdad que no quiere que sus uñas puedan ser poseídas por el enemigo. Pero no lo hace por creer que sus uñas son su alma. Si alguien cogiera una foto de un ser querido y la destruyera delante nuestro, nuestra reacción sería de rechazo no porque creamos que está infringiendo daño a esa persona sino porque esa representación tiene un valor emocional para nosotros. Los rituales mágicos tienen la finalidad de ayudar en la creación de emociones: el primitivo cavernícola pinta sobre las paredes en una preparación ante la batalla mortal, se enfrenta a la presa anticipadamente para poseer emocionalmente el coraje necesario; sus conjuros, los rituales sobre las jabalinas y las lanzas, no tienen como finalidad dotar de extraños poderes a sus instrumentos de guerra sino dotarle a él del valor necesario. El fin de la magia, por tanto, es la re-evocación de ciertas emociones necesarias para la vida práctica.

Cuando una obra de arte trata de generar una emoción con un propósito diferente de la propia manifestación artística, estamos ante el arte mágico, la primera clase de pseudo-arte. El motivo artístico se encuentra presente, pero se haya esclavizado y desnaturalizado al motivo mágico, de manera que puede decirse que más que arte es un ritual mágico. El arte mágico es muy fácil de detectar: se ve detrás de la obra una finalidad a la que el artista somete toda su capacidad creadora. El artista ya ha pactado el resultado y se limita a ejecutar su proyecto: nada emerge de nuevo porque su propósito es hacer, por ejemplo,

una elegía, o un drama, o una comedia. La emoción suscitada ya no posee individualidad: se trata de provocar un tipo específico de emoción. El arte mágico es la versión técnica del arte verdadero. El arte en su versión mágica se convierte en propaganda. Nada hay que moleste más a un lector que entrever en el escritor una intención no confesada. La creación se ha convertido en producción¹³.

Existe otro tipo de pseudo-arte más difícil de reconocer. En el arte como diversión la labor artística está sometida a la emoción misma, a descargar cierto tipo de emociones que no se desborden más allá de la representación. Este tipo de arte resulta de un pacto inicial a la ejecución del artista que subordina todo su poder evocador a instancias del entretenimiento. Ningún verdadero artista, según Collingwood, puede plantearse antes de escribir: voy a hacer una buena comedia. El artista no tiene más que establecer unos resortes de excitación de las emociones tomadas como un juego. Ejemplos claros de emociones tomadas para propósitos de entretenimiento son el deseo sexual, la historia detectivesca, la novela de viajes, las biografías de intriga y rencor, o los relatos históricos¹⁴.

Nada impide que el arte como magia o el arte como diversión puedan llegar a ser obras de arte. Pero si lo son no es por la finalidad a la que sirven. Es verdad que el arte es juego, pero no lo es en el sentido que un juego es entretenido. «El arte es juego en el sentido que llamamos juego a esa misteriosa actividad que ocupa a los niños»¹⁵. Es juego por ser actividad representativa en la que aparece algo que reconocemos de una manera nueva y no prevista. De nuevo palabras de Gadamer que podría suscribir el catedrático de Oxford:

Lo jugado en el juego del arte no es ningún modo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos. El juego del arte es más bien un espejo que vuelve a surgir de nuevo ante nosotros, muchas veces de un modo inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros. ¿No es siempre na falsa apariencia separar juego y seriedad, consentir el juego sólo en ámbitos limitados, en zonas al margen de nuestra seriedad, en el tiempo libre que, como un vestigio, testimonia nuestra libertad perdida? Los más profundos conocedores de la naturaleza humana no han ignorado que la capacidad de jugar es un ejercicio de la más alta seriedad. Así, en Nietzsche leemos: «La madurez del hombre significa haber reencontrado la seriedad que se tenía cuando niño en el juego»¹⁶.

A juicio de Collingwood vivimos en un momento histórico en que la mayoría de cosas que pasan como arte son diversión. Las exigencias de la llamada sociedad del ocio, goce sin necesidad de pagar por él, de cultivarlo, hacen de la diversión un compartimento evasivo de una tediosa vida ordinaria. El desarrollo sin precedentes de la industria de la diversión, un consenso universal de que el trabajo es una actividad fastidiosa, el tabaco, el alcohol y otras drogas utilizadas no con propósitos rituales sino para aplacar los nervios y

¹³ R. G. Collingwood, Op. Cit., pp. 61-79.

¹⁴ Ibid., pp. 80-9.

¹⁵ Ibid., p. 82.

¹⁶ H. G. Gadamer, «El juego del arte» en *Estética y Hermenéutica*, p. 136.

distraer las mentes, el aburrimiento y la indiferencia como un estado mental constante del que se huye, los espectáculos circenses de masas, la televisión como evasión de uno mismo y de la familia, son parte de una forma de vida que ha dejado de valer por sí misma. Las corrupciones del arte son corrupciones sociales: nuestra forma de vida parece necesitar del complemento de la diversión para merecer ser conservada. El verdadero arte pone al artista y al espectador ante sí mismos, no en un mundo ficticio que se avergüenza el real.

5. La verdad del arte

La verdad de la obra de arte se codifica en términos de éxito o fracaso en la expresión de una emoción artística. «Expresar una emoción y expresarla bien son una y la misma cosa», dice Collingwood¹⁷. Una mala obra de arte es aquella en la que el artista fracasa: se ha evadido, la ha ocultado pretendiendo que o bien la emoción no es esa sino diferente o que quien la siente no es él sino cualquiera. El mal arte o el pseudo-arte aparece cuando el artista no es capaz de transformar la energía psíquica en idea, por miedo, o cuando la clasifica precipitadamente como una emoción específica del tipo «». La racionalización posterior no puede ayudar a asimilar lo que no ha querido ser transformado en su nivel. Por eso Collingwood establece la verdad de la obra de arte en el mérito de haber sabido justificar, expresándola, una emoción individual.

El arte no es indiferente a la verdad, es la persecución misma de la verdad. La verdad que persigue no es una verdad de relación sino del hecho individual. Las verdades que el arte descubre son aquellas individualidades únicas y completas en sí mismas que desde el punto de vista intelectual se convierten en términos a partir de las cuales se establecen relaciones¹⁸.

En tanto que la obra ha emergido existe como totalidad. En esencia el arte es conocimiento del individuo. No se trata de una actividad ni teórica ni práctica porque esta distinción no ha surgido todavía. Es conocimiento de una situación individual en la que nos encontramos: su verdad resume lo que nos pasa. En realidad se trata del conocimiento de la corriente psíquica hecho conciencia, apropiarse de lo que uno siente para constituir un mundo.

El conocer de este nuevo mundo es el hacer del nuevo mundo que está conociendo; el artista lo ha hecho de lo que se le presenta en la etapa todavía psíquica. Es un conocimiento de uno y del mundo de uno, en el que estos dos conocimientos no se distinguen todavía, de tal modo que el yo expresado en el mundo de un lenguaje cuyo significado es experiencia emocional que constituye el yo y consistiendo este de emociones que son conocidas sólo tal como son expresadas en el lenguaje que es el mundo¹⁹.

¹⁷ R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 261.

¹⁸ Ibid., p. 269.

¹⁹ R. G. Collingwood, Op. Cit., p. 272.

El planteamiento de la teoría del arte del autor inglés está en íntima conexión con el concepto de lo bello que Gadamer utiliza para establecer la universalidad de la hermenéutica a través de la conciencia lingüística. De la experiencia del arte se deduce una no distinción entre el arte y el conocimiento, entre la mimesis y la realidad, entre el conocimiento y el reconocimiento, entre la belleza y la verdad²⁰. La experiencia del arte contiene la esencia del lenguaje; la verdad del lenguaje es el mismo tipo de verdad que la poseída por el arte: «Una vez, dice Collingwood, que se descubre que el arte y el lenguaje son la misma cosa la distinción se desvanece. No puede haber tal cosa como el escribir inartístico, a menos que signifique mal escribir. Y no puede haber tal cosa como el escribir artístico; sólo existe el escribir»²¹.

Pau Arnau
I.E.S. Leopoldo Querol
Avenida Gil Atrocillo s/n
12500 Vinaroz

²⁰ «El testimonio de Aristóteles es tan importante porque en él se anuncia la vecindad existente entre el campo semántico de *poiesis*, arte y obra, y el campo semántico de lo bello y lo verdadero. Lo bello queda muy cercano al reino del saber y del conocer. A partir de aquí, no es sorprendente que el retroceso hasta los inicios griegos del pensar y el papel metafísico que posee en ellos el concepto de belleza, tenga un significado central para la hermenéutica. Si yo, en *Verdad y Método*, comienzo con la experiencia del arte para tratar luego, a partir de ahí, toda la dimensión de la hermenéutica en el significado universal de la lingüística, el recurso, al final del libro, al concepto de belleza y la amplitud de su campo semántico, debía confirmar concluyentemente la universalidad de la hermenéutica» (H. G. Gadamer, «Palabra e Imagen ("Tan verdadero, tan siendo)» en *Estética y Hermenéutica*, p. 287.

²¹ R. G. Collingwood, Op. Cit., pp. 277-8.