

EL ARTE COMO MODELO DE COMPRENSIÓN Y LA COMPRENSIÓN DEL ARTE CONTEMPORANEO

M^a Carmen López Sáenz. UNED. Madrid

Resumen. La autora encuentra similitudes importantes entre las comprensiones ontológicas del arte de M. Merleau-Ponty y H.-G. Gadamer. Fundamentalmente, ambos consideran paradigmática la experiencia artística porque ofrece verdades subjetivo-objetivas, singulares-universales. Los dos filósofos piensan que el conocimiento que proporciona el arte repercute en la auto-comprensión y no se agota en el concepto, sino que conjuga teoría y praxis. Gadamer desarrolla la *Darstellung* artística, mientras que Merleau-Ponty recupera la contribución del arte al Sentir, pero sus estéticas continúan siendo válidas para reunir los sentidos del arte actual.

Abstract. Author finds some important resemblances between M. Merleau-Ponty's and Gadamer's ontological conceptions of the Art. Fundamentally, both of them consider artistic experience paradigmatic, because it gives subjective-objective particular-universal truths. The two philosophers think that artistic knowledge has effects on self-understanding. This knowledge is not sold out in the concept, but it brings theory and praxis together. Gadamer develops the artistic *Darstellung*, as long as Merleau-Ponty recovers the art's contribution to the Sense, but their Aesthetics continue being valid for joining meanings of the present Art.

Ni Merleau-Ponty ni Gadamer pretendieron desarrollar una teoría estética, porque no creían que la reflexión filosófica proporcionara la verdad del arte; sin embargo, sus respectivos proyectos ontológicos tenían como meta la búsqueda de la verdad subjetivo-objetiva, bien del ser sensible-sentiente (Merleau-Ponty), bien de nuestras obras-textos (Gadamer). No encontramos en ellos una defensa del arte por el arte, sino reflexiones sobre la contribución de la misma a la comprensión del ser-en-el-mundo.

Ambos han desarrollado estéticas hermenéuticas que siguen teniendo gran relevancia en la actualidad; han concedido una extraordinaria importancia a la experiencia artística, hasta el punto de considerarla como paradigma de la búsqueda hermenéutica de una verdad que no es la de la adecuación¹, pero que establece una vinculación con lo universal, sin renunciar a lo singular. Merleau-Ponty y Gadamer han pensado el arte y la filosofía como intenciones de ver lo común a partir de la multiplicidad fenoménica; esto es justamente lo que significa pensar qué es lo que hace arte a las obras que se catalogan como artísticas en todos los tiempos, incluso en los actuales.

Reconocer la importancia de la experiencia artística para la vida es comprender la obra de arte como modo de una participación en la distancia, en el sentido de que no se apropia del objeto, sino que lo deja ser y, así, se transforma al sujeto que experimenta y, a la vez, se transfigura el mundo que la obra abre. Aunque no objetive el mundo, en la obra artística hay una verdad histórica, pero, además, el arte es creación que abre mundos posibles y, por tanto, anticipa sentidos que pueden declararse verdaderos en el futuro. Para ello, es imprescindible la interpretación de la experiencia vivida del arte, aunque ésta no pueda considerarse clausurada y esté compuesta de múltiples perspectivas.

Gadamer toma a la obra de arte como ejemplo de una hermenéutica universal, porque cumple la función directriz de manifestar la verdad en la multiplicidad infinita de sus decires². Su multivocidad es justamente lo que exige y posibilita su interpretación. Si el arte declara de este modo plural es porque en ella se conoce y

¹ He reflexionado sobre la relación del arte y la verdad en estos autores en *El arte como racionalidad liberadora*, UNED, Madrid, 2000. Publicado como libro electrónico en 2002.

² Cfr. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Ergänzungen-Register. Gesammelte Werke* 2. Mohr, Tübingen, 1986, p. 8. (Trad. Cast. De M. Olasagasti, *Verdad y Método II*, Sígueme, Salamanca, 1992, p. 15).

reconoce algo, pero no como lo hace en el documento histórico, sino haciendo que lo sensible "hable" a cada individuo en particular. Por eso, la verdad de la obra de arte no consiste en la conformidad con leyes universales, sino en una "cognitio imaginativa"³, una experiencia sensible particular que, sin embargo, refiere a algo común.

En medio de la pluralidad, el ser de la obra de arte es más hermenéutico que hermético, puesto que comunica un sentir (Aisthesis)⁴ que hay que comprender. De ahí proviene la "estética", en tanto experiencia vivida corporalmente o relación de lo sensible con el cuerpo y con su modo de ser sensitivo y estésico. Merleau-Ponty ha mostrado que el cuerpo es condición indispensable de la aisthesis y que nuestra pertenencia sensible es el suelo de toda comprensión. Toda su filosofía es una estesiología, un análisis de la intencionalidad corporal que expone la "figuración de lo invisible en lo visible"⁵, siendo el primero el logos del segundo, una inminente visibilidad. Puesto que ambos forman parte de la aisthesis, en ella hayamos huellas del sentido y del sentir que se gestan en la interrogación continua de la vida y de la ontología de lo sensible. Éste no se opone a lo inteligible, porque es virtualidad de las ideas⁶.

Para comprender la aisthesis, es preciso reintegrarla en la tradición reactivada por cada estilo y por cada interpretación. El arte del presente también tiene una tradición e incluso la carencia de la misma puede haberse convertido en tradición propia, cuando no en ignorancia de aquello que, sin saberlo, la determina. Gracias a esa pertenencia a tradiciones, artistas y espectadores vivimos en la simultaneidad del pasado y del presente y podemos comprender desde algún horizonte. En éste emerge la comprensión interpretativa, la cual no se agota ni en la obra aislada, ni en la idealización subjetiva del artista o del crítico, sino que surge del encuentro de ambas, de modo que "la experiencia de la obra de arte implica un comprender, por tanto constituye en sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte"⁷. Dicho encuentro es la experiencia estética, una experiencia de sentido y, como tal, Leistung de la comprensión, pero ésta no es un método, sino nuestra condición y la de nuestras obras. El sentido de las mismas siempre permanece abierto y, por ello, la hermenéutica las toma como modelo de la experiencia.

Que la experiencia estética sea hermenéutica no significa, sin embargo, que las obras de arte se subordinen a una interpretación que les venga de fuera; la obra artística es constitutivamente interpretativa, porque despliega nuevos aspectos (invisibles) de las cosas, nuevas formas de ver y esto es lo que la distingue de la mera cosa. Al ser Darstellung (presentación) y no Vorstellung (representación), la obra es ejecución interpretativa de la realidad que hace presente nuevos significados. Como la filosofía y la propia aisthesis, el arte no es meramente receptivo, sino activamente poiético; no se limita a traducir significados o pensamientos, sino que los ejecuta. En virtud de su ejecutividad, la obra artística no es ni un objeto arrojado al mundo, ni un simple producto de la subjetividad, sino la inseparable relación entre ambos a través de una praxis en la que intervienen el autor, el receptor y los materiales. De la misma manera que la producción no es obra de un genio, la expansión de sentido lograda por el arte se debe a la conjunción teoría-praxis.

Así pues el arte no es reproducción, sino presentación que resignifica sirviéndose de distintos medios. Estos nuevos sentidos se descubren gracias a las interpretaciones, las cuales contribuyen a encarnar los significados de la obra, a hacerlos

³ H.-G. Gadamer, "Anschauung und Anschaulichkeit" (1980), *Gesammelte Werke* 8. Tübingen: Mohr, 1993, p. 192.

⁴ Sobre el significado de la *aisthesis* en la estética, véase, M^a C. López Sáenz, "El sentido de la *Aisthesis* en Merleau-Ponty", en J.M. Santos, P.M. Alves, A. Barata, (eds.) *A Fenomenologia Hoje*. Associação Portuguesa de filosofia Fenomenológica. Phainomenon, Lisboa, 2003. Pp. 299-311.

⁵ M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes Cours du Collège de France*, Seuil, Paris, 1995, p. 271.

⁶ He desarrollado este tema con más profundidad en "De la sensibilidad a la inteligibilidad. Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty" (en prensa).

⁷ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode I. Gesammelte Werke I*. Mohr, Tübingen, 1986, Auf. 5, p. 106. (Trad. cast. de A. Agud y R. de Agapito, *Verdad y Método I*. Sígueme, Salamanca, 1988, 142).

sentir y a comunicarlos. Para identificarnos con ella debemos permanecer a la escucha y sumergirnos en su juego, aprender a no tener razón, pero no de manera puramente pasiva, sino asumiendo el ser como tarea de comprensión. Incluso en el caso de una obra que aparentemente no nos implica, debemos dejarnos educar por ella, sin esperar que remita a otra cosa, porque "en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras, la obra de arte significa un crecimiento en el ser"⁸. Este incremento ontológico obedece a que el arte transforma la realidad que presenta y por consiguiente, tiene su mundo propio dentro del mundo común, pero aquél no está cerrado y hasta permite extender potencialmente el mundo compartido.

Hasta las tendencias artísticas más rupturistas tienen algún poder de transformación, es decir, de descubrir potencialidades elevándolas a la verdad de su ser, e incluso hasta al deber ser que impulsa a cambiar la vida, porque: "la familiaridad con la que una obra de arte nos afecta es, al mismo tiempo, de manera enigmática, el estremecimiento y el derrumbamiento de lo habitual. No sólo nos descubre el 'Tú eres esto' sino que también nos muestra un pavor gozoso y terrible, nos dice también, 'Tú debes cambiar tu vida'"⁹. La experiencia estética no sólo profundiza en la comprensión de lo propio y lo ajeno, sino que impele a transformar la vida de quien está implicado en ella. A pesar de que resulta difícil predecir el carácter que debe tener esta transformación, no cabe duda de que su autonomía provocará placer y enriquecerá el ser y el sentido. Este último es inherente a la presentación artística que, como toda interpretación, se realiza merced al lenguaje.

La estética hermenéutica ha sido pionera de la conversión lingüística sin abocar a la reducción de la obra a las normas de su lenguaje. De la misma manera que éste, el arte nos habla; es un acontecimiento dialógico, pero ¿qué clase de lengua habla el arte actual? En primer lugar, es cualitativamente distinta a la cotidiana; está desautomatizada y, por eso, subvierte el lenguaje estándar. Es una lengua en la que la comprensión y la incomprensión van tan unidas como el sentido y el sinsentido, debido a que el arte moderno ya no presenta miméticamente la familiaridad, sino la extrañeza. El arte actual continúa hablando el lenguaje del reconocimiento, entendido éste como el acercamiento a lo extraño desde lo familiar a la vez que como desapropiación que acoge a lo otro; cuando esto ocurre, el re-conocimiento se desprende de la contingencia de la primera presentación, se eleva al ideal y así se capta la permanencia en lo fugitivo. Ciertamente el reconocimiento parece advenir hoy como la desfiguración (*Unkenntlichkeit*) que nos rodea, pero en la que todavía se buscan huellas de sentido¹⁰. La identidad de la obra continúa manifestándose en el modo en que nos hacemos cargo de su construcción reflexiva y esto es lo importante de la experiencia del arte. De ahí que sea la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra, incluso de la que no pretende perdurar. También ésta es núcleo de identidad, de un reconocimiento ligado a la variación y a la diferencia, puesto que deja al receptor un espacio de juego que tiene que rellenar apropiándose y desapropiándose.

La presentación de nuevas significaciones por la vía de la apertura a las diferencias es lo que ha permitido a algunas obras artísticas del siglo XX, incluidos los ready-mades, su conversión en "clásicas" en el sentido hermeneutico, es decir, en tanto siguen suscitando interpretaciones. Si se consideran artísticas es porque de su identidad sensible emanan nuevos elementos de significación, ya que lo sensible no sólo es sentido, sino también sentiente, idea hecha carne, presencia. Como dice Danto, "ser arte es conectarse internamente con una interpretación, lo que justamente significa identificar el contenido y el modo de presentación"¹¹. Esta simultaneidad de la *Darstellung* es análoga al gesto; ahora bien, aunque el último sea

⁸ H.-G. Gadamer, "Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest" (1974), *Gesammelte Werke* 8, p. 126.

⁹ H.-G. Gadamer, "Ästhetik und Hermeneutik" (1964), *Gesammelte Werke* 8, op. Cit. p. 8.

¹⁰ Una reflexión sobre la exigencia de la estética hermenéutica para el arte de nuestro tiempo, en M^a C. López Sáenz, ¿Qué es lo que hace que el post-arte sea arte? Estética e interpretación", *Estudios filosóficos* (en prensa).

¹¹ A. Danto, *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 9.

origen de la expresión que se prolonga en la palabra¹²², no todo gesto es artístico, sino únicamente aquél que deja que el mundo se vea a su través sin objetivarlo. La expresión artística es prototipo de toda expresión porque no puede hacer abstracción de la aisthesis y encarna los contenidos ¿Cuál es el que encarna una obra sin objeto? Aunque no sea acerca de nada, su intención es presentar la realidad sin mediaciones del tomar forma de la sensación. Esto es lo que pretende el suprematismo de Malevich. Tal es también la actitud de la fenomenología, que pone entre paréntesis el hábito de ver en los cuadros la representación de lo dado, para presentar la obra, el fenómeno. Suprematismo y fenomenología dejan de concebir el arte como representación de un tema (Sache), para considerarlo vehículo de su apariencia sensual y expresión de la dinámica del aparecer.

El proyecto del fenomenólogo y del artista de volver al mundo primordial fue ilustrado por Cézanne: "estamos habituados a pensar que todo esto existe necesariamente y es inquebrantable. Cézanne pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana sobre el que se instala el hombre"¹³³. El pintor practica la epojé que el cubismo continuará y que pone al desnudo la esencia del ver: el espacio no se separa de su contenido, sino que lo define gracias a formas sólidas y al uso del color como logos que hace visible a la vez que emerge de la génesis de las cosas. Esta pintura moderna tiene un objetivo ontológico: volver al estado naciente de lo visible, aprehender el aparecer más que lo aparecido y enseñar a ver de otra manera, no con una mirada dominadora sobre el objeto, sino como surgir de la visibilidad.

No es otra la meta de la fenomenología; para alcanzarla se hace tan laboriosa como la obra de Cézanne y, a la inversa, los cuadros del pintor son una especie de fenomenología en imágenes que surgen de la admiración ante el mundo primordial que le distancia provisionalmente de él para acceder a su doble invisible. Cézanne pinta fenómenos, es decir, ni las cosas en sí mismas, ni las meras impresiones subjetivas, sino el acontecer de la cosa en la visión. El modo por el que la cosa se hace visible es lo que Merleau-Ponty llama "estilo"¹⁴⁴ y es él el que estiliza interrogando lo visible y abriéndonos a la esencia, entendida como génesis de lo visible en la visión pictórica, especialmente en la de la pintura no figurativa, que hace visible lo invisible, desconceptualiza el mundo para que divisemos las cosas en su puro manifestarse.

Filosofía y pintura producen Gebilden y no sólo reproducen la Lebenswelt, porque practican una reducción que suspende y conserva el mundo, desrealizando las representaciones que habitualmente nos hacemos del mismo. Así nos re(con)ducen a lo originario para buscar el sentido del ser a través de la materia conceptual y pictórica, respectivamente. Practican una reducción eidética que se cumple de modo espontáneo y como modificación de la neutralidad¹⁵⁵, es decir, como una construcción particular de un universal para encontrar las esencias carnales¹⁶⁶.

La mirada espiritualizada del pintor plasma el ideal fenomenológico de una intuición no discursiva de la esencia, un ver que "no tiene necesidad de pensar para poseer la Wesen"¹⁷⁷. Ni ver es pensamiento de ver, ni el visible de la pintura representa lo dado, sino que amplía el pensamiento, pensando sin palabras y sin modelos.

Descubrir las esencias es también la finalidad de la abstracción pictórica. Como la fenomenología, ha superado el dualismo realidad-apariencia, para centrarse en los fenómenos. En efecto, la abstracción deconstruyó la representación; negó que el cuadro fuera un trozo de espacio y lo entendió como un modo del aparecer. Abstracción y fenomenología nos enseñan a ver y pensar la visibilidad, eso que comparece

¹² Véase en relación con esta tesis, M^a C. López Sáenz, "La Parole as a Gesture of the Originating Differentiation", en B. Penas, M^a C. López, (eds.) *Interculturalism. Between Identity and Diversity*, Peter Lang, Oxford, 2006, pp. 27-46.

¹³ M. Merleau-Ponty., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996, p. 22.

¹⁴ "Estilo" es una categoría estética, en tanto modo de percibir, y una categoría ontológica, en cuanto modo de ser particular que unifica la pluralidad de las apariciones de algo.

¹⁵ Cfr. H.-G. Gadamer, "Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche der Wahrheit", *Gesammelte Werke* 8, p. 76.

¹⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 35.

¹⁷ M. Merleau-Ponty., *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 301.

en todo aparecer. De eso es lo que este arte habla, aunque su pretensión sea, en los tiempos actuales, que el mundo hable en él y no la subjetividad que sólo detenta una imagen del mundo. La dificultad del reconocimiento de su expresividad no se debe a su vacío de referencia, sino justamente a ella, a su presentación de un mundo escindido y de una subjetividad diferida.

No sólo la pintura abstracta, sino toda la pintura intuye la esencia cuando proporciona a los objetos una visión con la proximidad del tacto, que no puede distanciarse del cuerpo. Lo que condiciona la visibilidad es el cuerpo y el cuadro es su análogo¹⁸⁸. Como él, "la pintura no celebra otro enigma que el de la visibilidad"¹⁹⁹. Ambos la ponen al descubierto como dimensionalidad que se descubre en la profundidad. Ésta es la primera dimensión, la de la simultaneidad o verticalidad, la más existencial porque no pertenece al objeto, sino a toda evidencia que se da perspectivamente; es relacional e intensiva. La obra artística moderna acentúa ese poder, puesto que comunica sin necesidad de referente, rompiendo la envoltura de las cosas para penetrar en la visibilidad. Toda pintura redescubre a ésta como fuente, en el sentido fenomenológico de una donación primera, no como reproducción de visibles, sino como institución de realidades rehaciendo sus sentidos: "la pintura no trataba de 'reconstituir un hecho anecdótico', sino de constituir un hecho pictórico". Por consiguiente, no sería una imitación del mundo, sino un mundo por sí²⁰⁰. Las obras artísticas no representan, sino que hacen existir con su presencia.

Estábamos habituados a reconocer lo presente en lo abierto, pero la pintura abstracta intenta pintar la apertura misma; es una manera de mirar la visibilidad, la conjunción de lo visible y lo invisible ejecutándose. En este sentido, se podría decir que toda pintura es abstracta, ya que muestra lo que no se muestra y así se aleja, tanto de la objetividad habitual como de la subjetividad dominante. Abstractar consiste en poner al descubierto el momento de trascendencia por el que las cosas son tales despojándolas y desapropiándonos de atributos antropomórficos. El dilema entre arte figurativo y arte abstracto es falso, ya que ningún objeto es como su representación y, al mismo tiempo, incluso la pintura más abstracta es auto-figurativa.

Y, sin embargo, la abstracción, como la estética gadameriana, parece ignorar el cuerpo como condición de posibilidad de toda *Darstellung*. Se diría que su hermenéutica se ha centrado en el giro lingüístico sin percatarse demasiado del icónico. De ahí su interpretación tradicional de la pintura como un callado decir, así como la prioridad que concede a la poesía sobre las demás artes. La dimensión propiamente estética, la carne sensible queda velada. Por el contrario, la hermenéutica fenomenológica existencial no se desinteresa de la dimensión estética del arte. Merleau-Ponty compara el cuerpo con la obra de arte²¹¹, porque en ambos la expresión y lo expresado son indistinguibles y sus sentidos no remiten a algo exterior, sino que son accesibles por contacto directo, porque cuerpo y obra son textos de significaciones vivientes. El cuerpo es simbolismo primordial porque comunica ideas a través de sentidos, integrando los fenómenos en su campo subjetivo-objetivo, como patrón de toda estructura que es.

La estética merleau-pontiana no propone, sin embargo, una transición del giro lingüístico, operado por la filosofía hermenéutica de Gadamer, al icónico, sino que apela a la reversibilidad entre el espíritu y el ojo, entre invisible y visible. El cuerpo sensible-sentiente es el prototipo de esta reversibilidad y actúa como puente entre la experiencia estesiológica y la expresión lingüística: "es como si la visibilidad que anima el mundo sensible emigrara, no fuera de todo cuerpo, sino en otro menos pesado, más transparente, como si cambiara de carne, abandonando la del cuerpo por la del lenguaje y liberada por ello, pero no libertada de toda condición"²²².

Desde el presupuesto de la reversibilidad, afirmaríamos que el arte ayuda a

¹⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty., *L'Œil et l'Esprit*, p. 24.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, op. Cit. p. 26.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias, El mundo de la percepción. Siete conferencias*, FCE, México, 2002, p. 62.

²¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 176.

²² M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 200.

pensar críticamente la racionalidad y que ésta no es puramente lógica, sino impuramente carnal; entenderíamos el giro icónico como una prolongación del lingüístico, puesto que también las imágenes comunican. Lo peligroso es desvincularlas de su raíz carnal, así como captarlas a la velocidad con la que pasan y que puede acabar desfigurando nuestras percepciones e insensibilizándonos a lo que quieren decir.

La pintura moderna es el paradigma de esta hermenéutica de otra racionalidad, porque ha querido ver lo invisible, pasar del modelo a la matriz. Así ha descubierto profundidades, pero también se ha encontrado con el caos. No obstante, la diversidad del arte actual se corresponde con la pluralidad hermenéutica sin abocar al relativismo, porque diferentes interpretaciones de una obra pueden ser verdaderas sin desintegrar su identidad e impedir su reconocimiento.

Aunque la reproducción y las series dominan amenazando el aura individual, la creatividad no ha desaparecido, sino que se deja libre juego a la experimentación y a la participación en la obra. El juego artístico, a diferencia de otros juegos, no se agota en la actividad lúdica, sino que busca la permanencia. De ahí que Gadamer nos rete a experimentar la obra de arte como conformación (Gebilde) deteniéndonos un momento (Verweilen) comprensivamente junto a ella para sumergirnos en su lúdico acontecer. La creación artística del presente invita a que la obra atraiga por sí misma, a demorarse en ella y en el mundo que nos abre en lugar de utilizarla como objeto de ocio. Experimentarla artísticamente exige cierto recogimiento. Hasta La Fuente de Duchamp incita a este detenerse cuando se desprende de su funcionalidad puntual y se recontextualiza; tal vez no pueda considerarse Gebilde, pero es una obra (Werk) porque produce efectos y es resultado de determinadas prácticas, que han culminado en algo que late en toda obra de arte, incluso en la que parece no decir nada.

El afán comprensivo de Gadamer se extiende así, no sólo a los ready-mades, sino también al arte conceptual. Se niega a clasificar estos estilos metodológicamente²³, porque, como todo arte, hablan por sí mismos y plantean cuestiones que nos hacen pensar. Lo importante no es averiguar si una obra es objetual o no lo es, clasificarla dentro de una corriente o fuera de ella, sino, más bien, buscar en las obras esa energía de un orden espiritual²⁴ que, recordando a Merleau-Ponty, es el otro lado de lo visible.

La fenomenología de la percepción diría que diferentes concepciones de la pintura corresponden a diferentes maneras de ver: la pintura representativa reproduce lo visible conforme a la geometrización de la mirada, mientras que la moderna exhibe la continua fenomenalización y la figuración de la visión sensible. A diferencia de Gadamer, Merleau-Ponty no se interesa tanto por la obra acabada como por el proceso creativo; en el arte moderno, éste se corresponde con el inacabamiento esencial de la intención perceptiva y explica el de algunas obras que ensayan una continuación en la perspectiva de los espectadores; no se trata de que éstos proyecten su interioridad en la obra, sino de que manifiesten su estilo o manera de relacionarse con el mundo. Por tanto, no es la sola subjetividad la que completa la obra, sino la estilización que acontece en el proceso de configuración de la misma. En el arte actual, éste obedece a una manera de comunicar basada en la progresiva constitución del sentido de lo sensible.

Las hermenéuticas del arte de Merleau-Ponty y Gadamer insisten, cada una a su estilo, en la estética y en el carácter no reproductivo de las obras artísticas. Ofrecen pautas para la comprensión y ampliación de la percepción artística y de la estética contemporánea, ya sea recordando que el arte nos enseña a ver, a asombrarnos, a auto-comprendernos, ya abordando el arte como ejemplo de la reversibilidad sin síntesis que somos los seres-en-el-mundo. Esta reversibilidad es la estructura fundamental de la aisthesis que condiciona todo ser, toda expresión y toda comunicación. Las obras artísticas la presentan en su propia Darstellung; esto indica que son del mismo orden que la aisthesis: de la carne sensible y sentiente; su

²³ Cfr. H-G. Gadamer, "Begriffene Malerei?-Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder" (1962), *Gesammelte Werke* 8, p. 314.

²⁴ Cfr. H-G. Gadamer, "Kunst und Nachahmung" (1966), *Gesammelte Werke* 8, p. 36.

materia es la del cuerpo sensible, afectivo y pulsional.

La obra de arte no es, pues, el producto del genio, sino poiésis autónoma, co-creación en colaboración con el mundo, manipulación de la materia para ofrecer símbolos renovados de conocimiento y de verdad, para hacer la realidad más placentera, comenzando por la propia realidad corporal. Así es como la sensualidad, la sensibilidad y la estética se suman a la razón ampliada que ha comprendido el error del dualismo de lo sensible y lo inteligible. Esa razón comprensiva atestigua la relación entre aisthesis y logos. Desde la constatación de la misma, intenta dilatar los conceptos estéticos, así como el proyecto de la racionalidad y hasta las concepciones de la estética y del arte, hasta entenderlas como nociones ontológicas transculturales.

M^a Carmen López Sáenz
Dpto. de Filosofía.
UNED. Madrid
clopez@fsf.uned.es