

Verdad artística

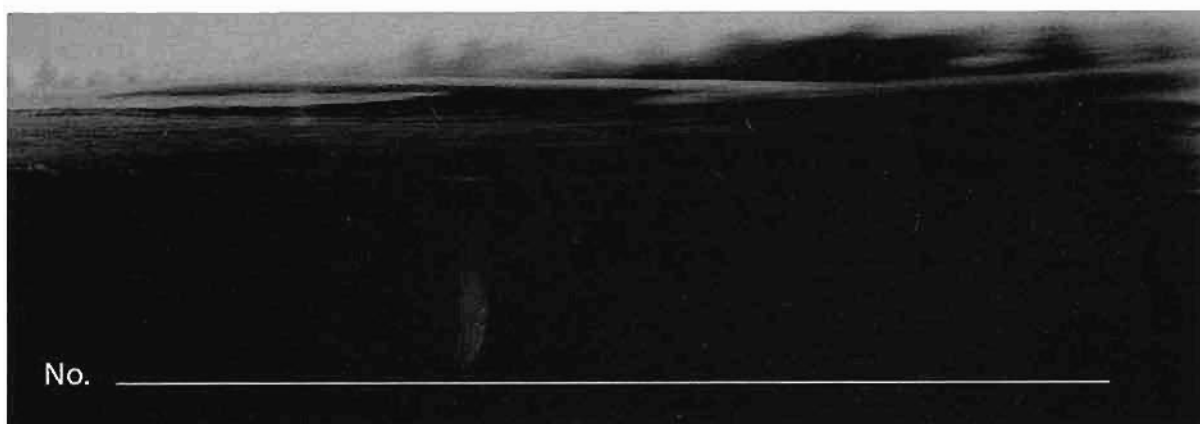
Proposición, revelación e intuición

Myriam

Iglesias Montes de Oca

Georg Gadamer plantea, en algunos de sus textos fundamentales, como en *Verdad y método* y en *Estética y hermenéutica*, que el encuentro con la obra de arte es la verdad como experiencia; esta experiencia implica un "comprender" y significa conocimiento. Revisar este concepto de comprensión al que Gadamer alude y su noción de conocimiento es el propósito de este trabajo; para ello tomaré como base los planteamientos del filósofo Monroe Beardsley sobre la verdad artística, desarrollados en su libro *Estética. Problemas en la filosofía del criticismo*.¹ Vincularé el proyecto gadameriano con dos teorías: la teoría de la revelación, a través de su versión esencialista, y la teoría de la intuición. En dicho texto, Beardsley escribe sobre las diversas posturas filosóficas acerca de la verdad artística, agrupándolas dentro de las teorías de la proposición y de la revelación e intuición con relación al estatus cognoscitivo de las obras de arte no verbales, como él las denomina.

Para Gadamer la verdad de la obra de arte es la presencia, el ser de la obra, es "algo que emerge" y que está en la obra misma; de modo que el "espectador es interpelado demorándose en un diálogo con lo que allí se muestra". Gadamer dice que "el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro".² Afirma que la apropiación de la verdad de la obra de arte se refiere a la manifestación de su ser; no es un saber; es una significatividad no conceptual. Aceptar la propuesta gadameriana sobre la verdad del arte implica asumir el concepto verdad en el sentido ontológico que Gadamer propone: como presencia y no como conocimiento conceptual. Para el filósofo, el arte supone una forma especial de conocimiento.



© Fernando Varela, *Sin título*, de la serie *Frontera X*, 1998-2000.

Gadamer va más allá al plantear que hay una "comprensión correcta" de la obra de arte; la cual consistiría en aquello que nos lleva a expresar: "así es, esto es correcto", entonces se habla, en el ámbito del arte, de que algo es "verdadero", de que es "correcto tal como es", sin que podamos establecer una declaración o proposición relacionadas con dicha corrección. En este sentido, nos preguntamos: si la verdad que la obra de arte guarda en sí misma no puede ser declarada, ¿cómo puede saber el espectador que está comprendiendo la obra "correctamente"?

Por su parte, Beardsley señala que, con frecuencia, se alude a la pintura y a la música como actividades que "dicen algo", que "comunican" o "iluminan"; esta declaración seguramente significa algo más de lo que ellas simplemente representan o imitan del mundo físico; tales términos parecen abarcar también una función cognoscitiva. Una cosa es decir que determinada obra pictórica o musical tiene un significado y otra decir que es verdadera o falsa. En este trabajo nos centraremos en las obras pictóricas. Es pertinente aclarar que Beardsley propone que el término verdad es un término epistémico, vinculado al conocimiento, y está de acuerdo en aceptar que la verdad involucra una correspondencia con la realidad; es decir, verdad como adecuación, pero aclara que no es su propósito establecer alguna hipótesis acerca de la naturaleza de esa realidad en su definición de verdad.

TEORÍA DE LA PROPOSICIÓN

Beardsley introduce el término proposición en el sentido usual: significa cualquier cosa que pueda ser verdadera o falsa. La

primera cuestión es si algunos objetos estéticos no verbales contienen proposiciones. La respuesta afirmativa a esta cuestión es denominada por el filósofo teoría de la proposición, la cual supone el estatus cognoscitivo de los objetos estéticos.

Muchos filósofos distinguen entre oración y proposición; la oración se dice para expresar algo, la oración es el vehículo de la proposición. Si decimos "el pasto es verde" o "*grass is green*", ambas son expresiones de la misma proposición, entonces la proposición que ellas expresan no está identificada con ninguna de las dos oraciones. Partiendo de esta distinción parece posible sostener que las proposiciones pueden tener otros vehículos además del lingüístico.

La teoría de la proposición supone entonces que algunas obras pictóricas, tal vez no todas, pueden ser construidas como vehículos de proposiciones, de la misma forma en que lo son las oraciones. Beardsley afirma que esta teoría es presupuesta claramente en numerosas declaraciones que los críticos hacen sobre las obras de arte y sus creadores. Hemos escuchado o leído declaraciones como las siguientes: que en las últimas pinturas y aguafuertes de Rembrandt el tema bíblico es interpretado con la "simplicidad", "humildad" y "énfasis" en la sinceridad personal; que las pinturas de Giorgione y los últimos paisajes de Rubens son "panteístas"; que Velázquez y otros pintores españoles encarnan en sus obras un "trágico sentido de la vida y un hambre de inmortalidad"; en palabras de Unamuno, las pinturas de el Greco son místicas; que en la pintura *Cristo ante Pilato*, Tintoretto sostiene que "el individuo tiene dignidad, pero además sirve a fines divinos que sobrepasan su entendimiento". Todas estas declaraciones ilustran dicha teoría y si algunas de ellas son verdad entonces esa teoría es correcta. La principal objeción que Beardsley opone a esta teoría es que



no está convencido de la existencia de proposiciones aparte de sus vehículos y plantea distinguir dos formas de referirse a la pintura: 1) la obra muestra, representa algo como; y 2) la pintura afirma, declara, enuncia. Él se define por la primera.

Si un objeto estético no es en sí mismo portador de conocimiento, como lo puede ser una declaración verdadera, Beardsley plantea que puede, sin embargo, relacionarse con nuestro conocimiento en cierta forma íntima y directa.

REVELACIÓN E INTUICIÓN

Beardsley manifiesta que la concepción que relaciona arte y conocimiento, sostenida también por varios filósofos, tiene dos líneas generales: revelación o intuición. De acuerdo con estos filósofos una pintura no puede ser comparada con una declaración verbal. Ella no asevera algo, pero revela la naturaleza de la realidad y por tanto, aunque esto no pueda ser estrictamente llamado verdad, puede decirse que ella "ilumina", "ilustra" o "instruye". A esta concepción Beardsley la llama teoría de la revelación, con relación al estatus cognoscitivo de obras no verbales, y ha sido sostenida en diversas formas y matices por filósofos como Hegel, Schopenhauer, Hugo Münsterberg, John Dewey y otros. La teoría de la revelación tiene afinidad con la teoría de la expresión; aunque, en opinión de Beardsley, la diferencia es lo suficientemente importante como para justificar que se identifiquen con diferentes nombres. Si afirmamos que una obra pictórica expresa algo, nos referimos a lo que el artista piensa o siente, a la mente o "espíritu" de su creador. Si decimos que la pintura o la obra revela, se trata de algo que se encuentra en el mundo físico, objetivo, fuera del artista, o a una realidad más allá del mundo físico. Es posible, por supuesto, sostener ambas teorías, incluso mezclarlas, pero los problemas que plantean una y otra merecen tratamientos separados.

Una de las explicaciones que Beardsley desarrolla sobre la Teoría de la Revelación no tiene nada que ver con sugerir o confirmar hipótesis. Se trata de la versión universalista de la teoría de la revelación, como él la llama, la cual considera que los objetos artísticos revelan universales.

VERSIÓN UNIVERSALISTA. Sostiene que una obra no verbal, musical o pictórica, revela un universal; de este modo llama nuestra atención y nos sentimos familiarizados con ella; no necesariamente sugiere una o varias hipótesis, simplemente

presenta dicho universal para su contemplación, sin razonamiento y sin inferir nada. Esta experiencia es "cognoscitivamente abierta" dependiendo del grado en que sugiera preguntas o plantee problemas y, por lo tanto, inicie una reflexión. Algunos revelacionistas dirían que contemplar un universal en una obra artística puede ser una experiencia "cognoscitivamente cerrada", en el sentido de que no hay la intención de iniciar una reflexión de ningún tipo pero, al mismo tiempo, afirman que en esta contemplación adquirimos conocimiento. Los revelacionistas argumentan que las obras pictóricas descubren sus universales con una intensidad y una pureza de un grado superior a los objetos ordinarios y esto es lo que significa decir que dichas obras no sólo contienen universales, sino que los revelan. En este aspecto, Beardsley afirma que esta versión universalista puede ser reconocida como correcta, y no podríamos negar su reclamo, en el sentido de que muchas obras tienen honesta e intensamente cualidades humanas que se nos presentan, para su atención y contemplación, en experiencias cognoscitivamente cerradas. Esto es parecido a lo que Gadamer plantea al afirmar que en la experiencia de la obra de arte, "algo emerge a la luz" y nos obliga a "demorarnos en un diálogo con lo que allí se muestra". Sin embargo, Beardsley se pregunta por un problema mucho más complejo, a saber, si es posible a partir de esta teoría, otorgar un estatus cognoscitivo a los objetos artísticos no verbales, estatus que no quede en la inefabilidad de lo conocido, como ocurre en la teoría de Gadamer. En este punto, Beardsley hace referencia a dos tipos de conocimiento empírico: uno, basado en la experiencia de los sentidos, conocimiento de la experiencia directa y, el otro, conocimiento por descripción. Hay que distinguir entre tener una experiencia y saber algo por haberlo leído o por descripción; mucho de lo que se dice como conocimiento a partir de la experiencia directa, no es conocimiento, sólo experiencia. Esto puede ser aplicado a la teoría de la revelación: la experiencia es indispensable para el conocimiento, provee la materia prima, pero no se convierte en conocimiento, en sentido estricto, hasta que no haya una inferencia y combinación de los datos conectados al razonamiento. Por supuesto que el término conocimiento puede ser utilizado en un sentido muy amplio; sin embargo, si se limita a la experiencia, queda circunscrito a lo particular y al presente.

Beardsley plantea su postura en relación con esta teoría de la siguiente manera:

La versión universalista de la teoría de la revelación es, me parece, correcta en un sentido y equivocada en otro. Es correcta al plantear que las cualidades presentadas por objetos estéticos pueden convertirse en los datos de un futuro conocimiento; en este sentido dichos objetos están relacionados con el conocimiento. Es errónea al plantear que la presentación, o recepción de dichas cualidades constituyan por sí mismas un acto de conocimiento y no es convincente al sugerir que este tipo de conocimiento es muy importante antes de ser tomado en cuenta por la razón y confrontado con más generales y remotas hipótesis.³

ESENCIA Y CONOCIMIENTO POR EXPERIENCIA. Por otro lado, Beardsley distingue la "corriente esencialista", como él la llama, dentro de esta versión universalista de la teoría de la revelación. Esta corriente añade una distinción más que algunos filósofos hacen entre universales y particulares. Veamos en qué sentido: algunos universales son esenciales al objeto y otros no; es decir, ciertos universales revelan características esenciales de la naturaleza del objeto. Es en esto que reside su importancia cognoscitiva. Por ejemplo: se ha dicho que en las obras de Cézanne que representan árboles y edificios, el artista ha captado sus características esenciales, esto es, lo que es permanente y duradero en ellos, como sus formas geométricas fundamentales, su solidez, su tangibilidad, etcétera. Podemos encontrar en Gadamer una concepción semejante en su noción de mimesis, cuando nos dice que

la esencia de la imitación consiste en ver en lo que representa lo representado mismo (...) Así, pues, lo que se hace visible en la imitación, es, precisamente la esencia más propia de la cosa.⁴

Vemos que su concepto de mimesis está de acuerdo con esta versión y no tiene nada que ver con la idea de reproducción o copia, sino con lo esencial.

Sin embargo, algunos filósofos cuestionan esta postura, pues rechazan la distinción entre características esenciales y no esenciales. Beardsley afirma que dicha distinción es meramente verbal y depende de los propósitos y clasificaciones que los humanos hacemos de los objetos, pues los objetos no poseen características esenciales en sí mismos.



Se manifiesta sorprendido por aquellos que al escribir sobre arte ponen demasiado énfasis en el valor cognoscitivo de manifestaciones pictóricas, pues se ven obligados a afirmar que éstas se convierten en valiosas para nosotros en parte porque ejemplifican cualidades que ya hemos encontrado en el mundo. Para esos autores parece vital que la pintura y la música estén subsumidas en alguna categoría más amplia que albergue a la ciencia y a la filosofía; son maneras de "descubrir" y de "comunicar". Para Beardsley lo que importa es que esas obras dan a la existencia nuevos universales nunca ejemplificados anteriormente en algún particular. Afirma que lo que él encuentra en los objetos artísticos no lo encuentra en ninguna parte, y acude a ellos buscando cualidades que sólo ellos proporcionan. Si se pueden utilizar ciertas cualidades de dichos objetos como datos para futuras investigaciones empíricas, ésa es otra cuestión.

TEORÍA DE LA INTUICIÓN

La teoría intuicionista del conocimiento es muy diferente al empirismo y al racionalismo; sin embargo, conduce a una concepción del estatus cognoscitivo del arte sin la utilización ni de proposiciones ni de universales. Según esta teoría, tenemos la facultad única de visión (intuición) que es independiente de la experiencia de los sentidos y del intelecto y la razón. Esta facultad nos brinda conocimiento en una forma no conceptual, como convicción inmediata, no hay razonamiento ni inferencia. La intuición es más un sentimiento que acarrea el sentido de ser fidedigno y confiable. Sólo la intuición nos da el entendimiento del proceso, la fluidez del cambio y el fluir de nuestra vida interna.

Los intuicionistas sostienen una visión metafísica de que la realidad, en su naturaleza íntima, es un proceso, *elan vital*, devenir más que ser. Sostienen también que sólo en las artes tenemos conocimiento de la realidad; en la ciencia sólo obtenemos una sistematización práctica del acercamiento a la realidad, el cual concierne no a la visión-intuición, sino a la reconstrucción lógica. Según esta teoría, el artista, con su sensibilidad superior, intuye algo acerca del mundo o de la vida interna del hombre, crea un objeto estético que, cuando lo contemplamos, lleva a nuestra mente a un estado que nos permite compartir esa intuición.

Según Beardsley, esta teoría no es fácilmente refutable.



Él acepta que hay ciertas cosas que los humanos no podríamos saber sin la facultad de intuir, aunque a los intuicionistas les resulte difícil dar ejemplos concretos de este tipo de conocimiento. Según Beardsley, la certeza de que se están teniendo intuiciones debería poderse declarar de manera verbal, pero parece que cualquier declaración verbal distorsiona, si no encubre totalmente, lo inefable de la intuición. Esta concepción sostiene que tanto el intelecto, como la razón y la ciencia tienen limitaciones inherentes a su método, mismas que le impiden cubrir la totalidad de nuestro conocimiento. Beardsley sostiene que una teoría del conocimiento es incompleta sin un criterio de verdad. Los intuicionistas, por tanto, deben encarar algunas elecciones difíciles: explicar cómo distinguen entre intuiciones verdaderas y falsas o aceptar que todas son verdaderas; si argumentan que cuando algunas personas piensan que tienen intuiciones, realmente no las tienen, deben proveer un criterio para distinguir entre intuiciones genuinas y pseudo-intuiciones.

CONCLUSIÓN

El proyecto de Gadamer es legitimar el conocimiento que el arte proporciona, como un "conocimiento intuitivo" o "comprensión no conceptual", en el sentido anteriormente descrito, lejos de la razón y de la ciencia. La "comprensión correcta" a la que alude está en parte ligada a la apropiación de lo "esencial y permanente" de la obra.

Beardsley, por su parte, está de acuerdo en que tener una intuición posiblemente sea tener una experiencia, pero

que cuando ésta ha terminado, deberíamos saber algo más de lo que sabíamos previamente. El paso de tener una experiencia a conocer algo acerca del objeto, implica un acto de inferencia que debe estar justificada bajo las reglas de la razón. Por tanto, según Beardsley, no hay conocimiento intuitivo intrínsecamente justificado. Más aún, si algo es creído intuitivamente, por un sentimiento inmediato de verdad, no es todavía conocimiento, sino una hipótesis; y cuando se convierte en conocimiento es algo más que una convicción intuitiva. En oposición a Gadamer, Beardsley concluye que las obras pictóricas y musicales no son, y no proporcionan, conocimiento acerca de la realidad natural o sobrenatural, ni en proposiciones, ni por revelación ni por intuición. Enfatiza, sin embargo, que esto no va en detrimento de la apreciación de las artes y de sus aportes a los diversos valores de la vida. Conocimiento, dice, no es la única cosa a partir de la cual se puede dignificar y justificar el lugar de las artes en la vida del hombre. Sin embargo, la insistencia de que el arte tiene un carácter cognoscitivo es fundamental para el proyecto hermenéutico de Gadamer, en oposición a los argumentos de Beardsley. Queda planteada la duda de hasta qué punto, por razones extraestéticas, es posible darle al arte la pesada tarea de ser verdad.

N O T A S

¹ Beardsley, M., *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*, Hackett, Indianapolis, 1991.

² Gadamer, H.G., "Palabra e imagen", en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, 1998, Madrid, p.297

³ Beardsley, *op. cit.* p. 383.

⁴ Gadamer, H.G., "Arte e imitación", en *Estética y hermenéutica. op. cit.* p. 88.

Myriam Iqlesias Montes de Oca es alumna de la maestría en