

ESTÉTICA HERMENÉUTICA Y HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN. LA ARTICULACIÓN DE IMAGEN Y LENGUAJE EN H.-G. GADAMER Y G. BOEHM.

Por: **Javier Domínguez**

Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El artículo expone el significado y los objetivos de la Estética hermenéutica, representada en la filosofía de Gadamer, y de la Hermenéutica de la imagen, representada por la Teoría del arte de Boehm. Ambas propuestas tienen sus raíces en la filosofía y el arte contemporáneos, pero permiten una experiencia nueva de la Historia del arte en general. El interés de ambas propuestas se resume en dos aspectos: evitar aislar la imagen de la comprensión en que siempre nos movemos, y evitar que el forzado lenguaje discursivo de la interpretación suplante la imagen artística.*

PALABRAS CLAVE. *Estética y hermenéutica, Hermenéutica de la imagen, metáfora, imagen, diferencia icónica, lectura del arte.*

SUMMARY. *This article exposes the meaning and aims of Hermeneutic Aesthetics, expressed in Gadamer's Philosophy, and those of Hermeneutics of Image, represented by Boehm's Theory of Art. Though both proposals root in Contemporary Art and Philosophy, they suggest a new experience of the History of Art in its wider sense. Their main interest is to avoid the isolation of image from the spheres of comprehension with which we are acquainted, and to avoid as well the supplanting of artistic image by the rigid discursive language of interpretation.*

KEY WORDS. *Hermeneutics, Hermeneutics of Image, metaphor, image, iconic difference, reading of art.*

"Si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las imágenes y las letras son, verdaderamente, una misma familia".¹

I. Aclaración terminológica previa.

Estética hermenéutica no es automáticamente Hermenéutica de la imagen. La Estética hermenéutica designa la actitud perceptiva de la Hermenéutica filosófica frente al arte en general, y cubre por lo tanto el amplio espectro que cobija desde la arquitectura hasta la poesía. La Hermenéutica de la imagen, en cambio, si bien tiene su fuente en el rasgo comprensivo e interpretativo de la Hermenéutica en cuanto tal, centra su interés en las artes plásticas, en las artes visuales, en las experiencias que ya no cuadran en los géneros tradicionales de la escultura y la pintura, pero que siguen pasando en lo decisivo por la visualidad. La Hermenéutica de la imagen hace parte de las Ciencias del arte, y en el caso de la propuesta que expone el presente trabajo, la teoría de Gottfried Boehm, tiene una

1 GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte*. Decimoquinta edición revisada y ampliada. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1992. p. 30.

particular vinculación con la Historia y la Crítica del arte, sobre todo de la pintura. “Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen” trata de un encuentro productivo entre filosofía y ciencia, y en especial, entre Filosofía del arte y Ciencias del arte de la imagen visual. El rasgo hermenéutico constituye el puente que las acerca y las distingue, así como la imagen misma, que puede ser tanto metáfora, imagen del lenguaje, como imagen en el sentido visual e icónico originario.

Desde muy antiguo el “ser para el texto” ha circunscrito la dimensión de la Hermenéutica; esta acepción, correcta en buena parte desde el punto de vista metodológico, tiene el problema de restringir la Hermenéutica al rango de una disciplina auxiliar. En la tradición humanística, cuya primera gran constelación fue la Ilustración griega, de la que nacieron la sofística y la filosofía, el puesto de la Hermenéutica congeniaba en igualdad de condiciones con la Dialéctica y la Retórica. El suelo común de esta cultura es el mundo de la palabra, como la situación primordial en la cual el hombre capta su existencia. Bajo esta comprensión de la existencia humana, la experiencia fundamental no es ya la del sujeto racional de un modo de pensar causal, sino la de una existencia interpelada por el sentido, y en tal condición, orientada a sus inquietudes próximas. El lenguaje humano, y con su praxis, la Hermenéutica, ocupa aquí una posición decisiva para la estructuración de la comprensibilidad y del mismo entendimiento: ser es lo que puede ser comprendido; verdadero también es lo verosímil; lenguaje es primordialmente habla, secundariamente texto fijado; el habla puede ser figurada, y en ella tienen su elemento la metáfora y la imagen, las cuales, “textual” o “iconográficamente”, pueden afirmar algo y significar otra cosa, pero en tal desvelar y ocultar articulan el hacer decir y el hacer ver, el mostrar, no el demostrar.

En el espíritu de esta tradición de pensamiento y experiencia, que por razones obvias pasa al trasfondo en una cultura de la racionalidad, del texto y la tecnología, como lo es nuestra cultura desde hace ya considerable tiempo, aparece la propuesta de la Hermenéutica filosófica y el hincapié que hace en la lectura en cuanto tal. La lectura es el ejercicio primario de la traducción, y ésta es, en su naturaleza más propia, comprensión absorta en el asunto, ya sea discursivo o iconográfico, y por lo tanto, la actividad más participativa por parte del sujeto o de los sujetos incursores en el acontecimiento. Leer no es deletrear; el paradigma que la lectura representa para la Hermenéutica filosófica en general mantiene su vigencia para la Estética hermenéutica, y la razón que para ello da Hans-Georg Gadamer, es la intensa cooperación por parte del receptor, como individuo o como público, en el encuentro o ante la representación de la obra de arte, y que no es otra cosa que su respuesta. La “lectura” es el acontecimiento mismo de la comprensión. En ella la obra encuentra o reencuentra su lugar y su sentido en el mundo de la vida: en sus satisfacciones, sus vicisitudes, sus expectativas, su memoria, sus anhelos, y encuentra también, en el seno de las Ciencias del arte, su objetividad.

Ciertamente, esta terminología no ha sido del gusto de todos y ha sido ocasión de frecuentes críticas. Ya desde 1960, cuando apareció *Verdad y Método*, maneras de hablar

como “ontología de la obra de arte”² o afirmaciones como “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”³ arrancaron críticas precipitadas. Se pasó por alto que la intención era polémica, y no doctrinaria, como debe colegirse del contexto en que aparecen. Una “ontología de la obra de arte” tiene sentido en un contexto de discusión donde el interés de la filosofía de Gadamer es recuperar la pregunta por la verdad en la obra de arte, frente a las abstracciones ya consuetudinarias a que indujo la estética kantiana desde fines del siglo XVIII, y a la cual apelaron los esteticismos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Estas posiciones pueden llamarse abstracciones, pues su interés en la obra de arte se concentra exclusivamente en lo formal, en lo cual cifran su cualidad estética. La estética vivencial, a pesar del misticismo cuasirreligioso con el cual suele referirse a la experiencia de la obra de arte, incurre también en el formalismo; en realidad la obra sólo es para ella ocasión de un desbordamiento subjetivo, pues lo que importa es el modo como soy afectado, fuera de eso, todo momento comprensivo, de sentido común, de objetividad histórica, de ocasión, se considera estéticamente intrascendente.

Por la misma razón, quien absolutiza lo estético como un ámbito de por sí, protesta por la drasticidad de la crítica gadameriana: “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”. Sin embargo, esto no significa un plan programático de sojuzgamiento de la experiencia del arte al régimen discursivo de la filosofía. El espíritu de la crítica en tal expresión es, primero que todo, recuperar la auténtica dimensión de la experiencia del arte, su dimensión comprensiva y su lugar natural en el mundo de la vida o de la praxis humana, y en segundo lugar, tal como lo denota el contexto donde aparece, abogar por una actitud de integración juiciosa del arte del pasado o de orígenes culturales diferentes al nuestro, a las condiciones de vida de nuestro mundo actual, frente a la actitud historicista y reconstructiva, que a nombre de la fidelidad a las condiciones de origen de la obra, la deja en el pasado y, en tal sentido, la descalifica como obra de arte actual y la convierte en objeto de documentación histórica. Para hacer gala de vanidad objetivista eso está muy bien, pero no lo está para hacerle justicia a la historicidad de la obra de arte, que no es lo mismo que su historiografía. La complejidad de la restauración arquitectónica en el horizonte de un urbanismo actual, la escenificación de obras de teatro de culturas del pasado que ya no existen o de culturas actuales distintas a la nuestra, la interpretación de obras de música concebidas para instrumentos ya inusuales, la exposición de pinturas o esculturas en espacios ajenos a su función original habitual, todos estos casos ponen de presente la bondad del espíritu de integración de la Hermenéutica, frente al espíritu de reconstrucción de la conciencia histórica y del esteticismo exotista que encarna.

De todos modos, en la subsumición de la estética en la Hermenéutica, como alternativa crítica al esteticismo, late una posible ambigüedad que es necesario allanar. Ello se debe a que históricamente existe un mal precedente: el romanticismo y su absolutización del arte fue una respuesta crítica a la autonomía estética en que cristalizó el

2 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. p. 143 ss.

3 Cfr. GADAMER. *Op. cit.*, p. 217.

espíritu de la Ilustración moderna, y la filosofía del arte de Hegel es a su vez un correctivo de las expectativas románticas con su absolutización del arte en una cultura intelectualizada, desfavorable ya a la naturaleza intuitiva de su verdad. La posible ambigüedad puede formularse así: ¿reproduce la Estética hermenéutica actual el modelo anterior de una estética de contenido tipo Hegel? La respuesta es negativa, a pesar de las innegables afinidades que como filosofías del arte comparten frente a las teorías estéticas, cuyo énfasis recae en el modo de ser afectado y no en el contenido de la obra de arte.

La quintaesencia del planteamiento hermenéutico sobre la experiencia del arte se resume en lo siguiente: una obra de arte que pretende algo más que agradar, gracias a la calidad de su configuración, tiene algo que decirnos, es decir, despierta o responde a preguntas, condensa o desencadena experiencias y en ello mediaciones de sentido. Ahí descansa lo sorprendente de su decir y la tarea apremiante de tener que reconsiderarlo siempre de nuevo, con la expectativa de hacerlo comprensible para uno mismo y los demás, sin que ello se tenga que lograr algún día de un modo objetivo y definitivo, tras de lo cual la obra perdería su interés. La experiencia del arte como experiencia de sentido, y por lo tanto, como un logro de la comprensión, distingue la concepción hermenéutica de las teorías que han opuesto arte y conocimiento, sensibilidad y comprensión, entendimiento y estética.

La filosofía del arte de Hegel, modelo de las estéticas idealistas de contenido, podría suscribir lo anterior. En realidad, Hegel, no sólo reconoció la orientación de sentido que hay en toda experiencia del arte, sino que la articuló con la formación histórica del espíritu humano y su modo intuitivo de representarse el mundo y su realidad. Si bien eso es un gran logro, Hegel y Gadamer extraen consecuencias distintas para la posición del arte en este proceso. Exigencias sistemáticas de la posición idealista comprometen a Hegel con una filosofía de la historia de la historiografía del arte, que terminan por rebasar la verdad en el arte, en favor de una verdad ya no intuitiva sino conceptual, ya no artística ni religiosa sino sólo filosófica. Hegel clausura un proceso de autocomprensión de la razón que comenzó con el pensamiento griego, que refiere la razón tanto a la facultad del hombre como a la disposición de las cosas o al orden del ser, y culmina en el idealismo moderno con su filosofía de la historia, es decir, con la convicción de la racionalidad de su curso y la inteligibilidad de sus procesos. La característica común de esta concepción de la razón es que ésta aflora allí donde el pensamiento se encuentra consigo mismo: en lo matemático y en lo lógico puros, en la articulación sistemática de lo diverso bajo la unidad de un principio. Según esta concepción, la esencia de la razón radica en la absoluta posesión de sí misma, en el poder rechazar los límites que imponen lo extraño y la accidentalidad que marca los hechos. La filosofía de la historia del idealismo comprometió a Hegel con esta visión de la razón que es por sí misma; dicha filosofía sería su máximo perfeccionamiento: el curso de la historia humana no es el escandaloso *factum brutum* del azar y la arbitrariedad, sino que hace inteligible y visible la razón en ella.⁴

4 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 13-22, en especial, p. 18 s.

La posición de la Filosofía hermenéutica es radicalmente diferente; es una filosofía cuya racionalidad se ha forjado tras el fracaso de la exigencia idealista de reconocer todo lo real como racional, que llevó la metafísica a su fin, y a la razón misma a su devaluación. La razón no es posesión de sí misma sino —aunque nos cueste reconocerlo— respuesta: “La idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón sólo es en cuanto que es real e histórica [...] Su autoposibilitación está siempre referida a algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, es sólo respuesta”.⁵

Para Gadamer, por consiguiente, en el mito, en el arte, en la filosofía y en la ciencia hay respuestas racionales humanas legítimas de por sí, y no son las únicas. Esto no lo pudo asimilar la Estética idealista, y de esta nueva constelación saca partido la experiencia del arte en la Estética hermenéutica, pues para ella, el arte no es una producción arbitraria de nuestra imaginación, sino una respuesta consumada, en la que sin cesar la existencia humana, siempre confrontada e inquieta, se comprende a sí misma. La Estética idealista, en cambio, al esperar de la experiencia del arte una integración pura de sentido, la falsea, pues en vano ha de esperarse de una auténtica obra de arte una plenitud semántica que ponga su sentido a disposición. El objeto estético, la obra, resisten toda pretensión de ir más allá de su apariencia, de prescindir de su presencia como cifra de su sentido. Para la Filosofía hermenéutica, el pensamiento que piensa la idea no es de por sí la forma suprema y más adecuada de la verdad. Esta arrogante autocomprensión de la filosofía, de tan larga data y con filósofos representativos de la talla de Platón y Hegel, o de orientaciones tan sólidas como el Racionalismo, es la responsable de la deslegitimación filosófica del arte, la idea, en último término, de que la obra de arte es sólo un portador de sentido, una especie de carta o de noticia, que una vez leídas y entendidas se pueden arrojar.

Hecha la anterior aclaración sobre el espíritu de la Filosofía hermenéutica y la Estética con que se apresta a la experiencia del arte, puede retomarse finalmente su relación con la Hermenéutica de la imagen. Según el espíritu hermenéutico, ambas comparten el interés por captar el sentido de la obra de arte, pero se trata fundamentalmente de una comprensión que permanece cabe la obra, y no de una trasposición de su sentido a una formulación para ser transmitida discursivamente. Captar el sentido de una obra de arte no es trasponer su pretensión en una notificación de ello. Esta manera de proceder prescinde de la obra, la hace superflua; lo admirable de una obra de arte es precisamente su carácter de acontecimiento de atención permanente, pues en sí articula una tensión irreducible de profundidad e infundabilidad de su sentido. El ahí de su configuración, el logro de su visualidad, más que el ser hecha según un plan, es lo que ata nuestra atención hacia ella y sustenta esa reciprocidad cuyo juego hace que el sentido de la imagen no se realice sin mí, sin el receptor, y no obstante, no podemos ser arbitrarios con ella, sino que, como un dictamen, hace que nos ciñamos a su pretensión, a su horizonte. Esta comprensión, cuya dinámica requiere el intento reiterado de volver siempre de nuevo a la imagen —pues su sentido nunca se deja objetivar en el ir dejando firme paso a paso el proceso, hasta

5 Cfr. *Ibidem*. p. 20-21.

redondearlo cumplidamente—, puede ejemplificarse en la actitud de Gadamer, como representante de la Estética hermenéutica, y en la de Max Imdahl, historiador del arte e inspirador inmediato de la Hermenéutica de la imagen que propone Gottfried Boehm.

El ejemplo de Estética hermenéutica en Gadamer lo da él mismo, al responder a un entrevistador en una larga y reposada conversación sobre el papel de la experiencia del arte en la maduración de la teoría de la Filosofía hermenéutica. Más de treinta años ha colgado en su despacho un pequeño cuadro de Serguei Poliakov (1906-69) de su época de madurez, tras forjar su estilo propio luego de sus productivas relaciones con Kandinsky y Delaunay. Durante todo ese tiempo el cuadro ha sido una compañía que ha exigido de continuo la pregunta pensativa: “¿qué veo ahí?”. La actitud perceptiva, la inquietud estética de Gadamer puede reconocerse en la siguiente afirmación: “Siempre miro y miro, aunque no escribo ninguna interpretación”; Gadamer ve esto o aquello, no sabe qué, pero “así habla el cuadro constantemente conmigo. Miro siempre de nuevo hacia él. Me obliga a volver siempre de nuevo”.⁶ Ese “así habla el cuadro constantemente conmigo” no es más que el cumplimiento de ese misterioso poder de las imágenes, que no son tanto imágenes porque las vemos, sino porque nos miran. Propio del gran arte es esta manera de “hablar”, y propio de nosotros los abiertos a su lenguaje es sentirnos concernidos por él y dejarnos decir algo.

Esta misma experiencia básica la reconocemos en el meritorio estudio de Max Imdahl sobre el *Guernica* de Picasso. La diferencia entre Gadamer e Imdahl consiste en que Imdahl sí tiene que escribir una interpretación. Como historiador del arte y como crítico tiene que aportar una mediación científica, profesional, de lo que dicha obra es y significa, pero no para acrecentar el patrimonio de las Ciencias del arte, sino para poner su cultura al servicio de la experiencia intransferible e indiferible que le está reservada al que se confronta con la imagen monumental del *Guernica*. La Estética hermenéutica empareja al filósofo, al científico del arte y al receptor inquieto, individual o público. La Hermenéutica de la imagen requiere la cultura del juicio estético, la metodología y la objetividad de las Ciencias del arte y la publicidad de la Institución Arte, donde todos vuelven a ser reunidos en una comunidad que convoca al juicio reflexionante pero no lo uniforma, que comparte el sentimiento pero no lo nivela con el rasero del igualitarismo.

Esta proximidad y diferencia sutiles entre la Estética hermenéutica y la Hermenéutica de la imagen aparecen con claridad en el aparte que Imdahl le dedica a las cuestiones de la interpretación, esa reflexión metodológica que antecede y acompaña su trabajo científico con el arte, consciente de sus compromisos con la objetividad y de los imprevisibles de la experiencia del encuentro directo con el *Guernica*. La primera preocupación tiene que ver con el debido tratamiento de la relación entre motivo e imagen, la segunda, con la ineludible descripción de la que hay que echar mano, y la tercera, con el objetivo mismo de la interpretación, esto es, con el cometido de la Hermenéutica de la imagen en cuanto tal.

6 Cfr. Hans-Georg Gadamer im Gespräch. Hermeneutik, Ästhetik, praktische Philosophie. Hrsg. von Carsten Dutt. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995. p. 59.

Para apreciar adecuadamente el *Guernica*, la interpretación que se propone la Hermenéutica de la imagen tiene que comenzar por reconocer en su debida importancia la relación entre su figuratividad y el motivo. Sobre la configuración del *Guernica* no se puede hablar como se habla de un cuadro cubista cualquiera, donde la relación entre motivo e imagen es indiferente. La crueldad del bombardeo a Guernica no es un mero motivo que dé ocasión a la invención de una imagen creativa y llena de fantasía, pues esto banaliza la intención terrorista del acontecimiento. El *Guernica* es una imagen, un cuadro, que como obra de arte está al servicio del motivo, y por lo tanto, la visualidad de su configuración no tiene valor por sí misma como disparador de la fantasía. En segundo lugar, la Hermenéutica de la imagen no acomete su tarea partiendo de la mera impresión del *Guernica*, sino que, como corresponde a las Ciencias del arte, debe hacerlo con criterios objetivos, y ello significa, con referencias teóricas y sistemáticas. La conciencia metodológica tiene que superar aquí una prueba difícil, pues tiene que acometer la interpretación sin incurrir en soluciones objetivas que suplanten la experiencia de exponerse al poder del cuadro, pues aunque la interpretación tiene que echar mano de la descripción, subsistirá siempre una diferencia infranqueable entre la intuibilidad del cuadro y el procedimiento discursivo de su esclarecimiento. Hace parte de la Hermenéutica de la imagen conocer y reconocer esta diferencia irreductible: la experiencia inmediata de la intuición misma que el cuadro *Guernica* desata, jamás podrá conseguirse con el solo discurso interpretativo, por coherente o sistemático que sea. No obstante, y por último –y este es el aspecto en donde más se compenetran la Estética hermenéutica y una Hermenéutica de la imagen–, el espíritu de ésta es jalonar la interpretación de la imagen hasta las fronteras de lo decible, y en esta frontera hacer consciente la evidencia superior de lo intuitivo en ella, inalcanzable por cualquier explicación. En ello hay en realidad la visión penetrante de lo que hace la esencia de una obra de arte.⁷ Para la Hermenéutica de la imagen de Imdahl, esto significa aprestar el ver comprensivo que capte en su debida pretensión la imagen; para la Estética hermenéutica de Gadamer, ello es realizar debidamente la hermenéutica, la comprensión interpretativa, donde los conceptos o el discurso de que se vale no resultan temáticos en cuanto tales, sino que “desaparecen tras lo que ellos hacen hablar en la interpretación. Paradójicamente una interpretación es correcta cuando es susceptible de esta desaparición, y sin embargo, también es cierto que, en su calidad de destinada a desaparecer tiene que llegar a su propia representación. La posibilidad de comprender está referida a la posibilidad de esta interpretación mediadora”.⁸ Eso es la Hermenéutica de la imagen que propone Imdahl: una interpretación mediadora que puede desaparecer, pues se diluye en una nueva experiencia del *Guernica*, esta imagen asombrosa del arte del siglo veinte.

II. La Idea de una Hermenéutica de la imagen.

La necesidad de una Hermenéutica de la imagen es quizá tan antigua como la percepción del poder de las imágenes, y en tal sentido, su justificación no responde al

7 Cfr. IMDAHL, Max. *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985. p. 52 s.

8 Cfr. GADAMER, H.-G. *Verdad y Método. Op. cit.*, p. 478.

deseo históricamente tardío de su contemplación estética en el arte, sino a la experiencia muy humana y arcaica de sentirse mirados o vigilados por ellas. La imagen inicialmente no es arte sino una mediación poderosa entre vivos y muertos, entre las fuerzas visibles y las invisibles, entre humanos y sobrehumanos. Inicialmente, la imagen no es por tanto un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, defensa, embrujamiento, curación o iniciación, en resumen, una prenda de supervivencia. Este poder de la imagen no ha desaparecido aún. La agresividad de la Ilustración en su afán por liberar de la ignorancia, considerada por ella el caldo de cultivo de la superstición y de los poderes que medran en ella, sigue encontrando en la imagen un poder indomable. La razón de ello reside en que la imagen es una mediación originaria de sentido y, como tal, una realización humana insustituible.

En la teoría del arte, sin embargo, la propuesta de una Hermenéutica de la imagen sí es algo reciente. En 1960 apareció *Verdad y Método*, de Hans-Georg Gadamer, y esta obra se constituyó en la credencial de presentación de un nuevo modo de pensar filosófico, la Filosofía hermenéutica. En torno a sus reflexiones se desencadenó un movimiento de reformulación de los conceptos y las metodologías de las ciencias humanas, en especial, de las ciencias filosóficas, de la historia y del arte. En el dominio de estas últimas, Gottfried Boehm propuso en 1978 por primera vez y en el espíritu del modo hermenéutico de pensar, una Hermenéutica de la imagen.⁹ Un modo de pensar hermenéutico en el sentido actual y nuevo de este antiguo término no es sólo una posición metodológica en el sentido meramente instrumental. Se trata en realidad de una concepción del pensamiento, del lenguaje, de la verdad y de la mediación de sentido en toda comprensión posible, que corrige hábitos intelectuales dominantes muchas veces durante siglos, otras veces hábitos típicamente modernos, que si bien históricamente tuvieron su necesidad, también pusieron al descubierto sus limitaciones, en especial, las limitaciones propias del objetivismo.

La novedad de la Hermenéutica de la imagen de Boehm consistió en introducir la reflexión hermenéutica de nuevo cuño en la Historia del arte. Su gran reto era implementar en sus conceptos y en su metodología una actitud ante la imagen que lograra captar su mediación de sentido en la estructura de su visualidad. Que el arte es un lenguaje o que los lenguajes del arte son muchos ha sido una cuestión de vieja data; lo original en el intento de Boehm era el abandono de la idea de lenguaje que operó en esas concepciones, cuya iconoclastia constitutiva bloqueaba de entrada la experiencia de la imagen como imagen. El arraigado modelo del lenguaje articulado, proposicional y escrito, y la transposición de estas estructuras discursivas a las de la imagen son dos atavismos logocentristas, que al anticiparse a su percepción o enfilarse tras ella para pretender su explicación, convierten la imagen en algo superfluo.

Hay que ser muy conscientes de las dificultades que hoy se afrontan al abordar la naturaleza de la correspondencia entre palabra e imagen. Negar dicha correspondencia en favor de la imagen ha sido una posición frecuente pero equivocada. El celo de sus

9 Cfr. BOEHM, G. *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. En: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. von H.-G. Gadamer und G. Boehm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1978. p. 444-471.

representantes, que ha terminado por convertirlos en “centinelas del misterio estético”, del “don gratuito” y la “pura presencia”,¹⁰ lo que ha hecho en realidad es deslegitimar la pretensión de comprensión del arte, a cuya esfera pertenecen la crítica y la interpretación, las Ciencias del arte y la praxis artística en general, tanto la productora como la receptora. Esta posición pasa por alto que las palabras justas sobre una imagen son palabras cuya legitimidad procede de la “legibilidad” de la imagen misma, esas palabras son “portadoras de indiscutibles efectos de cognoscibilidad”; son palabras cuyo vínculo con la imagen es dialéctico, inquieto, abierto, sin solución, y sin embargo, palabras debidas.¹¹

La posición de Boehm asume esta tensa correspondencia entre palabra e imagen. Según sus propias palabras, “la alteridad de la imagen ante la palabra no significa su incomprendibilidad, sino que señala un problema hermenéutico: cómo se deja describir un sentido para el cual es un hecho que en su exposición discursiva sólo se muestra mediatamente, pero cuya interpretación verbal al mismo tiempo es insoslayable, si se quiere hacer comprensión sobre él”.¹² Sea cual sea el nombre que se le dé a la mediación de sentido que realiza la imagen, las imágenes no representan simplemente porque son imágenes; el proceso de su reconocimiento no es un proceso aislado entre los diferentes tipos de comprensión, pues no tiene éxito sin competencia perceptiva y lingüística. No existe un lenguaje universal sólo de imágenes y si lo hubiera no mostraría gran cosa, por lo reducido o por lo banal. No hay que pensar entonces como algo negativo que un lenguaje de imágenes no pueda alcanzar las posibilidades de representación sin el lenguaje discursivo.¹³ Otro tanto le ocurre a éste: también el lenguaje discursivo es inconcebible sin imagen, en este caso, sin un metaforismo constitutivo y fundamental, punto de contacto y tensión para lo significativo y lo visual, lo discursivo y lo tácito, la palabra y la imagen.

El interés filosófico en las imágenes y el de su transformación en el arte.

Es innegable que ante la variedad de las imágenes y de las experiencias con ellas no es fácil delimitar la particularidad de la pregunta filosófica por la imagen. Hay imágenes pintadas, pensadas, soñadas; hay pinturas, metáforas, gestos; hay espejo, eco, mimo. Sea como metáfora, como categoría de las artes plásticas o como acontecimiento electrónico de simulación, las preguntas fundamentales se dirigen a lo que las hace elocuentes, al cómo se dejan acuñar significativamente y emerger para el ánimo humano en tantas y tan

10 Cfr. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 42

11 Cfr. DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p. 123

12 Cfr. BOEHM, G. *Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Zur Bestimmung des Verhältnisses*. Op. cit. p. 51

13 Cfr. DANTO C., Arthur. *Abbildung und Beschreibung*. En: *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm (Hrsg). München: Fink, 1994. p. 144

diversas formas de materialidad; se dirigen a su comportamiento en cuanto modos no verbales de expresión eficaz frente al lenguaje y su universalidad. Naturalmente que esta problemática rebasa la reflexión que la filosofía por sí sola y en particular puede hacer al respecto, y por fortuna la filosofía misma, al menos la de espíritu hermenéutico, ya no es un fortín amurallado sino un espacio abierto de fronteras comunicativas con las artes y las ciencias, es una teoría que no se pertrecha contra la experiencia sino que cifra su apertura en el trajín atento con ella. La orientación al *logos*, en especial a cierta comprensión de él, le impidió a la filosofía durante siglos prestarle a la imagen la misma atención que le prestó al lenguaje. Para aprovechar un tópico de Hans Blumenberg y aplicarlo a la filosofía contemporánea, la consciencia del pensamiento de su deber con la metáfora se ha constituido apenas recientemente en la nueva disposición de la filosofía. Una Hermenéutica de la imagen tiene que ser, por lo tanto, un trabajo de colaboración conjunta entre filósofos, teóricos e historiadores del arte, investigadores del lenguaje, la comunicación y la cultura.

Pero así como la filosofía tuvo que padecer una crisis en su pretensión de verdad y conocimiento para verse obligada a replantear la naturaleza del lenguaje y encontrar en su propia constitución la componente de la imagen, en el arte ocurrió otro tanto. El arte moderno, luego de esa revolución permanente a que lo destinó el movimiento romántico del siglo XIX, y que vertebró las vanguardias del siglo XX hasta el estallido de su teleología de la novedad progresiva, hacia los años sesenta, ha modificado drásticamente la noción de imagen. La diversificación de sus modos de representación, la fluidez en las posibilidades de configuración y en las propuestas de sus formas le dan a la imagen del arte en el momento actual una omnipresencia que era inalcanzable con la imagen del cuadro móvil tradicional.¹⁴

Gottfried Boehm ha destacado este fenómeno de transformismo y transformación de la imagen como rasgo sobresaliente del arte del siglo XX en la exposición TRANSFORM (Basel, Suiza, 1992). Este título y el cuño inequívoco que le da su subtítulo, "Cuadrobjetoescultura", sintetizan la existencia visual híbrida del arte de nuestro siglo. Muchas y muy importantes obras tienen todos estos formatos de la imagen artística tradicional, pero no se adscriben a ninguno de ellos de modo puro o excluyente. Este sacudimiento de los géneros artísticos tradicionales es digno de ser pensado, pues no ha dado lugar a géneros nuevos que ejerzan otra vez una normatividad para el arte, sino que ha establecido la permeabilidad de las fronteras entre ellos como bastión libertario del artista contemporáneo en la determinación autónoma de cómo se hacen y cómo son las imágenes en un arte vivo y actual. El resultado de esta búsqueda urgente de nuevos procedimientos configurativos, tras el estallido de las regulaciones de los géneros artísticos, es denominado por Boehm "imágenes más allá de las imágenes".¹⁵ En esta expresión resuena no sólo la reflexión que asumió el arte moderno, que para experimentar qué tanto resiste la obra tuvo que ponerse a prueba a sí mismo vanguardia tras vanguardia, sino que resuena

14 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder*. En: *Was ist ein Bild? Op. cit.* p. 11 y 12.

15 Cfr. BOEHM, G. *Bilder jenseits del Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. En: *Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel. 14. Juni bis 27. September 1992*. Basel: Buchbinderei Flügel, 1992. p. 15-21.

también la reflexión y el trabajo del arte contemporáneo con la imagen. “Imágenes más allá de las imágenes” es un pensamiento que quiebra la idea del modelo especular de la imagen que ha simplificado tantas veces su problemática, y suscita una especie de resonancia de las imágenes entre sí, que pone de presente una estructura de lenguaje vivo y dinámico entre ellas.

La Hermenéutica de la imagen y la Historia del arte.

Aunque el tránsito entre la percepción visual de la imagen y la comprensión ha sido la experiencia original, cotidiana y permanente en que se han movido desde siempre el contemplador de imágenes y el intérprete, la necesidad específica de una Hermenéutica de la imagen sólo comenzó a perfilarse con el giro del arte en su fase moderna. En este sentido la Historia del arte tradicional no ofrece modelos. La idea misma de “hermenéutica” en la comprensión tradicional era muy pobre, era sólo una preceptiva de la comprensión de textos, no era un modo de pensar, como lo es en la actualidad. No se había experimentado tampoco la incommensurabilidad del proceso en que se encuentran y se diferencian los regímenes del lenguaje y de la imagen. El tratado de las **Imágenes** de Filóstrato en el helenismo antiguo, si bien tenía como fin proporcionar un sistema de referencias para la identificación del contenido de las imágenes, no se puede considerar aún como una “Iconología”. La razón de ello está en lo que había ocurrido en dicha cultura: los mitos antiguos se habían convertido en imágenes, y la necesidad del momento era recontarlos por necesidad de erudición. Las peculiaridades del lenguaje y de la imagen no se ponen aquí a prueba, y tampoco se pondrán durante los siglos que rija la **Poética** de Horacio con su debatida afirmación “*ut pictura poesis*”. Es cierto que su doctrina poética fundamental no era la idea de que un poema tiene que ser gráfico y descriptivo como una pintura, pero esta analogía fácil favoreció el hecho de que se pasaran por alto las diferencias. Quince siglos más tarde, el gusto renacentista por parangonar las diferentes artes favoreció poderosamente la exaltación de la pintura –como ciencia, no como arte (Alberti, Leonardo)–, pero el espíritu del Humanismo impuso el tema literario en las artes como una especie de término de comparación, reafirmando con ello el antiguo principio de la imitación. En estas condiciones, la imagen sólo podrá ser reproducción, resonancia, o ventana para ver a través suyo, gracias al puente presupuesto que tiende el lenguaje entre ellas y la realidad.

Si bien desde el Romanticismo el arte ya no contó con los favores de la Teoría de la semejanza y él mismo se propuso imágenes de valía propia, una reflexión que le hiciera justicia a la imagen y que involucrara en ello la revisión de la Historia del arte, sólo comenzó a gestarse avanzado el siglo XIX. Gottfried Boehm destaca en esta dirección el trabajo de Konrad Fiedler, y en particular el escrito de 1887 “Sobre el origen de la actividad artística”.¹⁶ Su gran mérito reside en la teoría de la visualidad pura. Fiedler libera la visión del rol pasivo que le habían asignado la Teoría del conocimiento y la Teoría del arte, y descubre su actividad autónoma y su cooperación con la mano en la actividad humana, para lograr

16 Cfr. FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre Arte*. Madrid: Visor, 1991. p. 169-290.

contenidos de conocimientos superiores. La visión es en sí movimiento de expresión que unifica intuición y *poiesis*, sus productos los denomina Fiedler “*Sichtbarkeitsgebilde*”, “formas de la visualidad”, y sus logros supremos son las imágenes de la actividad artística humana. Según sus propias palabras,

[...] estamos engañados mientras creamos poder poseer lo sensible-real como un sensible completo en cualquier figura de nuestra conciencia. [...] tampoco el objeto visible, a pesar de su visualidad, puede pertenecernos sin más como imagen visual desarrollada. [...] el hombre debe el desarrollo de sus imágenes visuales a grados superiores de existencia únicamente a una actividad, a través de la cual se crean figuras visibles contrastables. Esta actividad no es otra que la artística.¹⁷

Y en un pasaje posterior continúa:

Estamos totalmente acostumbrados a reducir a otras esferas de nuestra vida espiritual e intelectual todo el material de realidad que nos proporciona la vista, en vez de esforzarnos por desarrollarlo como tal. Mas sólo cuando somos capaces de oponernos a este hábito, cuando aislamos la actividad del sentido de la vista y llenamos con ella todo el espacio que le corresponde de nuestra conciencia nos enfrentamos a las cosas de este mundo como fenómenos visuales en sentido propio.¹⁸

Una visión por la visión misma es algo tan específico como la teoría por la teoría misma; el arte y su cultura de la visualidad y de la imagen ganan en estos planteamientos de Fiedler una perspectiva nueva. La Hermenéutica de la imagen puede contar aquí con un pensamiento fundacional.

La pintura de principios de siglo tematizó deliberadamente los medios de la imagen. Paul Klee, quien se había familiarizado con los escritos de Fiedler, luego de su publicación en 1905, se coloca en su tradición. Asume con toda seriedad su idea de que para el artista el mundo es sólo apariencias, y que a diferencia del filósofo o el científico tal apariencia no es algo accidental. Fiedler y Klee explotan la riqueza del pensamiento kantiano sobre la naturaleza de la experiencia estética, donde la intuición de la imaginación se pone al comando de las facultades cognoscitivas y en juego libre con ellas descubre la visualidad pura de lo dado o la crea y la recrea plásticamente en el arte. El esfuerzo del artista consiste en permanecer en la visualidad de la apariencia, expresándola siempre de nuevo sin dejarse determinar por el concepto pero sin darle tampoco la espalda. La idea de Fiedler sobre el artista, según la cual “[...] sólo quien consigue permanecer en la intuición a pesar del sentimiento y sobre la abstracción demuestra oficio artístico”,¹⁹ pues sólo así se destaca y se mantiene el carácter visual ostensible de las representaciones, reaparece en su espíritu en los escritos pedagógicos de Klee de los años de actividad en la Bauhaus, al explicar la abstracción en la pintura. De 1925 son las siguientes consideraciones:

17 Cfr. *Ibidem*. p. 207.

18 Cfr. *Ibidem*. p. 215.

19 Cfr. *Ibidem*. p. 74 s.

[...] como pintor, ser abstracto, no significa abstraer de las posibilidades objetivas y naturales de comparación, sino que, independientemente de éstas, ello obedece a la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras. Ejemplos de posibilidades de comparación: lo representado se ve como una mujer, como un gato, una flor, un huevo o un dado. Relaciones pictóricamente puras: de claro a oscuro, color con relación a claro y oscuro, color a color, largo-corto, ancho-angosto, agudo-rombo, izquierda-derecha, arriba-abajo, de frente-detrás, círculo a cuadrado y rectángulo.²⁰

Según Klee, el ojo conduce la práctica de este ejercicio en la búsqueda del máximo desarrollo de la energía de lo pictórico puro; es una maestría del artista en la configuración de lo visual y no una característica del mensaje que el cuadro contiene.

Otro gran contemporáneo de Klee, Wassily Kandinsky, se enfila dentro de los autores modernos que aportan a la constitución de una Hermenéutica de la imagen. Dentro de todos sus escritos, el publicado en 1926, **Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos**, merece una mención especial. El punto de interés para la problemática de la imagen es la concentración de Kandinsky en el “carácter objetivo de los procedimientos pictóricos”, y en la arquitectónica y la poética de la intuición artística. Esta actitud corrige el hábito tradicional de traducir la imagen hacia “afuera” y guía la visión hacia su dinámica interna para percibir su “gramática”, según la expresión que Kandinsky solía emplear para dar a entender la organicidad del lenguaje visual de la imagen.²¹

El aporte más significativo para una Hermenéutica de la imagen lo encuentra Gottfried Boehm en la teoría de la imagen del Historiador de arte y activo estudioso del arte moderno y contemporáneo, Max Imdahl (1925-1988). Su “Ikonik” o “Icónica” pretende realizar una interpretación de la imagen diferente a la milenaria iconografía de la tradición y a la sólida metodología del siglo XX, en particular la de Erwin Panofsky (1892-1968), inspirada por Aby Warburg en 1912. El presupuesto de estas ciencias es que lo icónico se deja traducir discursivamente: la tarea del intérprete consiste en retrotraer la exterioridad de los fenómenos icónicos a la inmanencia del significado lingüístico, comprobable en fuentes literarias o documentación histórico-cultural. La gran limitación de estas premisas es la degradación de la imagen a un fenómeno derivado del sentido, cerrándose así por principio a su originariedad. Para Max Imdahl, en cambio, el tema de la Icónica es la imagen como una mediación peculiar de sentido que no se deja sustituir por nada. Esta insustituibilidad, además, no se deja discutir abstractamente sino que hay que intuirlo, hay que ser capaz de captar la evidencia de sus constelaciones, pues lo icónico se realiza y se representa en lo figurativo y lo no figurativo, tal como lo muestra con evidencia el arte mismo, la plástica en la infinita variedad de sus obras, pero como también lo comprueba Imdahl en experimentos de su propia investigación.²²

20 Cfr. KLEE, Paul. *Die Ordnung der Dinge. Bilder und Zitate zusammengestellt und kommentiert von Tilman Osterwold*. Stuttgart: Hatje, 1979. p. 132. Cfr. PARTSCH, Susanna. *Paul Klee*. Köln: Taschen, 1994. p. 27.

21 Cfr. KANDINSKY, Wassily. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1987.

22 Cfr. IMDAHL, Max. *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. En: *Was ist ein Bild? Op. cit.* p. 300-324, especialmente p. 305.

Es innegable el logro descriptivo que proporciona la teoría de la interpretación de Panofsky al distinguir niveles preiconográficos, iconográficos e iconológicos, para abordar una miniatura del arte otónico de la iluminación de libros, por ejemplo *La Pasión de Cristo*, del *Codex Egberti* (S. X-XI). Pero se le escapa el sentido icónico de la imagen, cuyo contenido es la intuición como una reflexión sobre lo intuitivo de la imagen y lo figurativo posible en ella como totalidad. Lo icónico en ella es lo que la destaca ejemplarmente en la Historia del arte, lo que la libera de la función ilustrativa o documental y la hace valer por ser imagen original. Su evidente simultaneidad escénica no es comprensible de suyo, ni está simplemente dada por la totalidad material de lo presente, sino que consiste más bien en una especial estrategia de efecto dramático que, ni puede ser sustituida por narración – el texto del evangelio en este caso –, ni tiene tampoco suceso en hecho empírico alguno. Intuir este sentido de la imagen, lo icónico en sus contrastes, lo no realizable de otra manera o por otro medio, tal es el asunto de la *Icónica* de Imdahl, para lo cual lo figurativo o no figurativo de la imagen, tema tan dominante en el debate pictórico sobre figuración y abstracción, sale del primer plano.²³ De hecho Imdahl pone a prueba esta cultura de la intuición icónica en obras tan distintas entre sí en los géneros de la pintura, como las miniaturas medievales, *El beso de Judas*, de Giotto (1305-1306), *El molino de Wijk*, de J. van Ruisdael (h. 1670), *Ángulos rectos convergentes*, de F. Morellet (1956), *Dibujo 76/10* y *Escultura espacial, KVI*, de N. Kricke (1975), por sólo dar algunos ejemplos.

La intuición icónica revoluciona la Historia del arte, la Crítica de arte y la experiencia estética; al dejar de reducir el arte a sus condiciones de surgimiento y concentrarse en el poder peculiar de representación de la imagen, las acerca de nuevo para mejoramiento de cada una. La competencia perceptiva de la intuición icónica ayuda a hacer consciente la capacidad de la imaginación del espíritu humano para fundar imágenes, es decir, fenómenos cuya densidad informativa es inalcanzable de otra manera, imágenes que logran representar intuitivamente lo inintuible. La intuición icónica se dirige a la cualidad icónica, a la estructura de la imagen que concentra en sí las perspectivas de sentido que captan, retienen y fomentan la contemplación o la mera observación atenta, y cuando es necesario, desencadena las palabras del juicio estético reflexionante, pues expresarlas se hace demanda insoslayable de la imagen misma al que se confronta con ella, se deja mirar y se cruzan las miradas.

Hermenéutica filosófica y Hermenéutica de la imagen.

La ubicación teórica de la Hermenéutica de la imagen de Boehm está determinada por la filosofía y el arte del siglo XX. La metáfora y la imagen se han convertido en la filosofía contemporánea en temas de una importancia comparable a la del concepto y la argumentación. Dentro de este panorama, el aporte más cercano a una teoría de la imagen, tal como la concibe Boehm, es el de la Hermenéutica de Gadamer. No obstante este reconocimiento explícito, las motivaciones más inmediatas provienen de las experiencias del arte del siglo XX con la imagen. Con la modernidad, en el arte que irrumpió a principios

23 Cfr. *Ibidem*. p. 308.

de siglo se gestó un cambio de la conciencia artística sin precedentes, que convirtió la reflexión y la transformación productiva de la imagen en parte esencial del trabajo artístico mismo. Boehm lo ha esbozado a grandes rasgos en el proceso que va de la imagen-objeto del cubismo y la irónica despedida de la pintura de Duchamp, al desmonte programático en obras como las de Pollock, Newman y Beuys. Ahora bien, el destacado interés de Boehm por una “ciencia del ojo y la imagen” explica su afinidad con el modelo de la Historia del arte como “Historia de la Icónica” de Max Imdahl. Es una tensión productiva entre filosofía, Ciencias del arte y experiencia del arte que no puede desarticularse; no obstante, vale la pena enfocar la atención en la relación con la filosofía. El interés de ello radica en el concepto de imagen que Boehm toma de ella, y en la noción de lenguaje que la acompaña.

La Hermenéutica de la imagen plantea el importante problema de cómo se llega a las obras plásticas a través de la palabra del intérprete. Encontrar la palabra interpretativa para una obra plástica no es desencadenar pensamientos a propósito de la imagen, sino introducir en una visión justa de la imagen misma. El tema “palabra e imagen” ha sido una constante preocupación del pensamiento. La filosofía misma lo ha abordado, pues la problemática de la imagen no es sólo una experiencia plástica y de la visualidad, sino también una experiencia en las palabras mismas, en la metáfora. La filosofía del arte de Gadamer se ha ocupado expresamente de lo que hay de común entre el arte de la imagen y el arte de la palabra, la plástica y la poesía; la Hermenéutica ha profundizado en la naturaleza del lenguaje que las une y las hace experiencias de mediación de sentido o verdad. Boehm, por su parte, no sólo ha recurrido a la noción Hermenéutica de la imagen, sino que ha puesto a prueba también la ayuda de la noción de metáfora para ello. La filosofía del arte que lo ha respaldado en este caso ha sido la de Arthur C. Danto, quien articuló los modos de ser de la metáfora y de la obra de arte en una dimensión productiva para el problema específico de la imagen visual, en particular para su estructura fundamental de contraste. Sintácticamente, la metáfora se caracteriza por una ambigüedad productiva que la libra de resolverse con una simple comparación; con ella fracasa todo intento de normalización lingüística, y en vez de ello, lo que hay que hacer es atender todas sus resonancias. Con pinturas complejas ocurre algo semejante. El observador puede percibir claramente sus componentes formales, iconográficos, biográficos, como en el caso de tantos cuadros figurativos, y no obstante éstos permanecen a veces incomprensibles. “Ver” imágenes tiene que ver con percibir resonancias, captar efectos visuales recíprocos y síntesis sorprendidas. Hay una cercanía innegable entre comprender una metáfora y una imagen. El inacabamiento, la apertura y la ambigüedad de la forma que les es común, compactan el certero efecto retórico que involucra afectivamente al oyente o al observador. Comprender una metáfora implica configurarla a partir de su diferencia interna, percibir según ella el fenómeno de contraste, cuyas colisiones y síntesis, alusiones y pautas conforman su potencial intuitivo y su fuerza espiritual inspiradora. Este contraste en la metáfora que inexplicablemente articula lo heterogéneo en una simultaneidad configurada lo denomina Gottfried Boehm **imagen**.

Ahora bien, apoyándose en los aportes de Imdahl, Boehm traslada la estructura de contraste de la imagen en la metáfora a la imagen visual, y la denomina “la diferencia icónica”.²⁴ No es una traducción forzada. La figuratividad de la metáfora, que es una imagen lingüística, tiene su correspondencia en el campo visual, inoperante sin distanciamiento; gracias a éste, la visualidad de su estar en frente aparece interrumpiendo el orden de lo parejo, contrastándose precisamente para perfilarse como imagen. Este contraste es fundamental para ella, pues no se trata en primer lugar de fenómenos particulares a la vista, sino de las condiciones del medio mismo. Gadamer ha afirmado también esta idea, y no sólo para el ver sino para el oír, lo cual involucra bajo la ley fundamental del contraste además de la imagen, la sonoridad del lenguaje y la de la música. Este contraste fundamental entretiene en toda obra de arte su presencia apremiante y las funciones acompañantes en el mundo de la vida. Según Gadamer, y éste es un vínculo decisivo entre la Hermenéutica filosófica y la de la imagen como la plantea Boehm, “[...] todo nuestro ser, igual que todo nuestro oír, se haya dominado por la ley del contraste. El entorno de todo lo que contemplamos también juega siempre”.²⁵ Boehm por su parte afirma: “lo que nos sale al paso como imagen, se basa en un único contraste fundamental, entre una superficie completa y abarcable por la vista, y todo lo que ella incluye en hechos internos”.²⁶ La relación entre el todo intuible y todo aquello interno en que se determina, el color, la forma, la figura, etc., es lo que el artista optimiza, es la visualidad que la cultura del arte y su historia desarrolla. Es la icónica que Boehm tanto aprecia en la Historia del arte que practicó Max Imdahl. Las reglas de la visualidad de la imagen cambian históricamente, están acuñadas por los estilos, los géneros y la demanda. Tengan el cuño que sea, lo importante en la imagen no es la profusión o la pobreza de detalles que reúne, sino la unidad de sentido que articula, y que como un mito –no como un enunciado– tanto la retiene como la brinda, tanto la encubre como la pone al descubierto.²⁷

Boehm cifra tanto en su concepto de la diferencia icónica debido al fecundo resultado que proporciona la idea de contraste que le es inherente, pues enfatiza la determinación recíproca y retrotrae la diferencia a unidad. Una prueba de su riqueza es la amplitud histórica de experiencias de la imagen que pueden ser acogidas sin desesperación, todo lo contrario, con la mayor fascinación. Boehm ejemplifica la potenciación perceptiva de la diferencia icónica contrastando la profusión miniaturista de los detalles en una obra como el *Jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch, y la pobreza pura de diferencias en un *Azul monocromo* de las obras de Yves Klein. Son dos extremos entre los cuales la historia de la pintura ofrece la escala de acentuaciones más diversa, para visualizar en imagen la sucesión y la simultaneidad, el límite y su desaparición, el realismo figurativo y la no objetualidad, el cuadro y su desmonte, la obra y el “objeto”. La abstracción en la pintura, por lo tanto,

24 Cfr. BOEHM, Gottfried. *Die Wiederkehr der Bilder*. En: *Wast ist ein Bild? Op. cit.* p. 29-36.

25 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen (“tan verdadero, tan siendo”)*. En: *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, S.A., 1996. p. 305.

26 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder*. *loc. cit.* p. 29s.

27 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen*. *loc. cit.* p. 295.

según el punto de vista de la diferencia icónica, no obedece a imposiciones de una actitud extraartística e iconoclasta, sino a requerimientos del arte y de la imagen misma. Esto debe recalcarse frente a planteamientos corrientes en la patrocinada estética contemporánea de lo sublime, cuando la necesidad de representar tiene que confrontarse con lo irrepresentable. En palabras del propio Boehm:

lo que las imágenes son en toda su diversidad histórica, lo que “muestran”, lo que “dicen”, ocurre gracias a un contraste visual fundamental, que puede ser llamado por tanto el lugar de nacimiento de todo sentido icónico. Lo que haya querido representar un artista plástico en la oscuridad penumbrosa de las cuevas prehistóricas, en el contexto sacral de la pintura de iconos, en el espacio inspirado del *atelier* moderno, debe su existencia, su asequibilidad, a la comprensión y la fuerza de su efecto, a la optimización respectiva de lo que hemos denominado la “diferencia icónica”. Ella describe una potencialidad visual y al mismo tiempo lógica, característica de la peculiaridad de la imagen, que pertenece indefectiblemente a la cultura material, está inscrita insoslayablemente en materia, y en ello sin embargo deja aparecer un sentido que rebasa al mismo tiempo todo lo fáctico.²⁸

Este es el pensamiento medular del concepto de “diferencia icónica” sobre el cual Boehm propone su Hermenéutica de la imagen. La lógica del contraste pone en recíproca vecindad la dinámica del *logos* y la de la imagen, la de las imágenes del lenguaje como metáforas y la de las imágenes de las artes plásticas. Boehm se remite aquí expresamente al concepto de representación (*Darstellung*) que Gadamer había elaborado en *Verdad y Método*, primero, para fundamentar ontológicamente la imagen y librarla así del lastre de la idea de imagen como copia, y segundo, para caracterizar el modo de ser de la obra de arte.²⁹ Tras años de fructífero debate de Gadamer con sus críticos e interlocutores, este concepto de representación (*Darstellung*) fue sustituido por el de ejecución (*Vollzug*),³⁰ más acorde con la naturaleza del modo de ser procesual y medial del arte, y sobre todo, más acorde con la naturaleza del concepto de lenguaje, que es el concepto básico y común de la Hermenéutica filosófica de Gadamer y la Hermenéutica de la imagen de Boehm.

Una consideración breve de este concepto de lenguaje se hace necesaria en este punto, para delimitar la relación de la imagen y el lenguaje que cultiva la Hermenéutica, y la que han practicado en otras direcciones investigativas la tradición analítica y la semiótica, ambas hijas de la cultura científica moderna, frente a las cuales la Hermenéutica se ha distanciado críticamente.

Para percibir el alcance crítico de Gadamer con su afirmación “el arte es en la ejecución, igual que el lenguaje es en la conversación”³¹, hay que poner de presente la

28 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder. loc. cit.* p. 30.

29 Cfr. GADAMER, H.-G. *Verdad y Método. loc. cit.* p. 202. En realidad debe tenerse en cuenta todo el aparte titulado “El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo” p. 193-211, donde Gadamer examina el concepto de juego, de juego como representación, en todas las artes: poesía, teatro, música, escultura y arquitectura.

30 El texto de Gadamer *Palabra e imagen*, 1991, que hemos venido citando, pertenece ya al uso de “ejecución” (*Vollzug*), en vez de “representación” (*Darstellung*) (1960).

31 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen. loc. cit.* p. 303.

confianza absoluta que la filosofía y la ciencia modernas –Descartes y Bacon por ejemplo– depositaron en el pensamiento metódico, y la desconfianza que alentaron contra las desfiguraciones del lenguaje para el conocimiento de la realidad. La diversidad de las lenguas era vista como un tropiezo para el pensamiento de un conocimiento único y universal, y debía sustituirse por lo tanto por una lengua *ad hoc*, la “*characterística universalis*” que soñó la intelectualidad de los siglos XVII y primera mitad del XVIII. Según esta mentalidad, el lenguaje es sólo la “mera fijación y comunicación de lo que previamente ha sido pensado por el pensamiento”.³² Con esta idea de lenguaje no hay nada que hacer para concebir una relación íntima entre arte y lenguaje, y la razón de ello está en la abstracta separación que opera en tal idea de lenguaje como sistema de signos y articulación proposicional, en contraste con la idea hermenéutica del lenguaje como conversación viva, alentada por la retórica y la comunidad afectiva. Según Gadamer,

[...] el lenguaje no es sólo el lenguaje de palabras. Hay el lenguaje de los ojos, el lenguaje de las manos, la ostensión y la llamada, todo esto es lenguaje y confirma que el lenguaje está siempre allí donde unos hombres se relacionan con otros. Las palabras siempre son respuestas, incluso cuando son preguntas [...] hay incluso que preguntarse si las acciones simbólicas son antes que el lenguaje de palabras articulado. Pero ¿se puede hablar de antes y después, si todo es conversación?³³

Sólo a la luz de la idea de lenguaje como conversación en la que ya se está y hay que efectuar de continuo, el lenguaje, en la forma que sea, puede despertar y poner en acción y obra la intuición humana y el pensamiento con su fantasía. Pero para ello hay que devolverle a la retórica su validez original:

La retórica refiere a la totalidad del saber acerca del mundo concebido lingüísticamente e inserto en una comunidad lingüística, refiere al saber acerca del mundo con todos sus contenidos [...] Abarca el ámbito completo de la vida social: la familia y la esfera pública, la política y el derecho, el culto y la educación, el comercio y la industria; en pocas palabras: cualquier relación recíproca que los hombres establecen [...] el concepto clásico de retórica remite a toda la convivencia y al entendimiento mutuo, que discurre entre los hombres en formas simbólicas.³⁴

Sin retórica no hay estética, ni hay subjetividad en el sujeto para una intercomunicabilidad persuasiva. De hecho, históricamente, la Poética desde antiguo y la Estética desde los siglos XVII y XVIII han sido los ámbitos de la percepción y la comunicación subjetivas, donde el hombre ha salvado la relación afectiva e intuitiva con la naturaleza y con los otros hombres, frente al objetivismo antirretórico de la metafísica inicialmente, y al del metodologismo científico luego. Sin retórica no hay medio para la imagen –del lenguaje o del arte–, y la retórica sólo puede operar sin inhibición en la conversación del lenguaje vivo, en el lenguaje del mundo de la vida, que es donde se encuentran acción y habla.³⁵

32 Cfr. GADAMER, H.-G. *Acerca de la fenomenología del ritual y del lenguaje*. En: *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 111.

33 Cfr. *Ibidem*. p. 78s.

34 Cfr. *Ibidem*. p. 77s.

35 Cfr. *Ibidem*. p. 90.

Cabe preguntarse por qué la filosofía del arte de la Hermenéutica insiste tanto en la dimensión ontológica y de verdad del arte. Esta preocupación también la tuvo el Romanticismo y la compartió la filosofía del Idealismo. Hay, no obstante, una gran diferencia. Para Romanticismo e Idealismo, hijos rebeldes de la Ilustración moderna, el arte había perdido su lugar, su obviedad, en el mundo de la vida. Por eso sus propuestas fueron también tan desmedidas: o estetizaron el mundo para volverlo arte, o pretendieron transformarlo con dirigismo estético o vanguardismo. La concepción hermenéutica del lenguaje como ejecución de una conversación en un mundo experimentado a través de la fuerza comunicativa de su retórica, implica de por sí el protagonismo del arte en dicho acontecimiento. La dimensión de verdad o su rango ontológico dejan de ser mistificaciones que más bien lo extrañan y se convierten en la obviedad de lo que alimenta la convivencia humana. Sin el arte, el hombre no puede hacer del mundo su casa, y en esta ocupación nunca concluida la Hermenéutica demanda para el arte una atención libre, la del gusto cultivado.

La idea del lenguaje como conversación puede parecer inadecuada frente a la silenciosa actitud que guardamos ante las obras de arte en una exposición, en una representación de teatro, de música, en un recital, o en la lectura silenciosa de una obra de arte literaria. Esta inquietud es casi inevitable ante la fuerza de los hábitos que han opuesto arte y lenguaje y que han insistido en el carácter concluso, cósmico, de la obra de arte, concebida para la contemplación, para el escape del mundo de la vida. Pero la idea de la Hermenéutica del lenguaje como conversación, del arte como lenguaje, de la conversación como ejecución que hay que llevar a cabo, en la que hay que involucrarse y seguir hasta su fin, tiene su respaldo en la experiencia con las artes plásticas. El mutismo de la imagen no es una carencia sino su potencialidad y es lo que lo hace a uno detenerse y demorarse junto a ella, lo cual ya es una respuesta o una disposición en camino a ella. Si todo lenguaje es intercambio de alocución y respuesta y no sólo una estructura de palabras, eso es lo que se experimenta ante la presencia, el apremio y el poder de una imagen. Una auténtica imagen es una demanda de respuesta –al menos de atención–, y eso sólo puede resolverse en una conversación real, que no tiene que ser discursiva. Según Gadamer,

cualquier obra de arte, cuando le habla a uno, está demandando una respuesta inmediata. Quien se introduce en ella y se demora, contemplando o pensando, está ya enredado en una conversación y participa de alguna manera en algo otro, con lo que se busca un lenguaje común, como en cualquier conversación. Es como si la poesía o una obra de las artes plásticas tuviesen siempre nuevas respuestas y suscitaran siempre nuevas preguntas.³⁶

En una conversación de este tipo, inscrita en el lenguaje del mundo de la vida, la experiencia con la imagen, como en general con toda obra de arte, da lugar a una apropiación que no se refiere tanto al saber cuanto al ser. Si una obra de arte ha sido alguna vez una experiencia vital e íntima que nos ha cambiado, pertenecerá en lo sucesivo a nuestra experiencia del mundo, éste ya no podrá ser sin ella, o padecería empobrecimiento.

36 Cfr. *Ibidem*. p. 108.

El modo de ser de la obra de arte como ejecución es válido para la existencia independiente del tiempo de la imagen de la pintura y la escultura, para el flujo temporal de la obra de arte del lenguaje y de la música, y para el recorrido que requiere la arquitectura. A todos les es común la respuesta activa de una representación, de una ejecución comprensivo-interpretativa gracias a la cual la configuración poética que las hace obras de arte logra realizarse, aparecer y sustentarse por sí misma. Para esta temporalidad del demorarse que requiere la ejecución o la experiencia de la obra arte, Gadamer ha elaborado el concepto de **lectura**. Sin embargo, como la asociación tradicional entre Hermenéutica e interpretación de textos, lectura y lectura de textos, es tan poderosa e igualmente tan desorientadora, se hace necesario concluir con una breve consideración de este tema tan importante para una Hermenéutica de la imagen.

La concepción hermenéutica del leer y de la lectura está lejos del mero deletrear y del recitar. Su hacer tiene que ver más bien con la comprensión de un sentido cuya configuración o unidad la lectura articula y deja emerger. En la lectura de una imagen no se pone algo que no está en ella sino que se deja construir la concordancia interna de su contraste icónico. La lectura pone en movimiento una conexión interna, la articula de modo que en sus tensiones armonice:

Cuando leemos –dice Gadamer– vamos acompañando. Estamos imbuidos y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es”. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y exige nuestro asentimiento [...] resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro. Cuando decimos “eso está bien” queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir y todo saber. En ambos casos significa que “algo ha emergido”.³⁷

El énfasis hermenéutico en la lectura no obedece pues al hábito de textualizarlo todo, sino a la naturaleza del resultado de su ejecución: la lectura no es una reproducción repetitiva de lo dicho originalmente, cifrado en la existencia exterior de palabras, colores o signos escritos, sino una comprensión interpretativa libre, y sin embargo acorde a la obra, respuesta a ella, encuentro con ella. Basta recordar la cualidad interpretativa que gana la interpretación de una obra cuando su ejecución ya no depende de la partitura o el texto, sino que se apoya en la libertad que le proporciona la memoria. La lectura es aquí compenetración con la unidad de sentido de la obra. Si se simplificase la actitud de la Hermenéutica ante la obra de arte, y esto ha de reconectarnos con la Hermenéutica de la imagen de Boehm y su propósito, habría que recordar la siguiente consideración de Gadamer, que llama la atención por la sencillez de disposición y su antiintelectualismo:

[...] 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 nuevo encuentro. Es algo que todos conocemos. El que contempla una pintura busca la distancia justa en que ésta emerge correctamente. El que contempla una escultura tendrá

37 Cfr. Gadamer, H-G. *Palabra e imagen. loc. cit.* p. 295.

que dar varias vueltas a su alrededor. El que contempla un edificio acaba pidiendo “andar” por él, a fin de ganar distancias y vistas cada vez cambiantes y diferentes. ¿Quién es el que mantiene aquí la distancia? ¿Es que hay que elegir una posición propia a voluntad, y mantenerla después? Hay que buscar el punto a partir del cual “emerge” mejor. Este punto no es la propia posición.³⁸

Un temple afín es el que plantea la Hermenéutica de la imagen de Boehm. En primer lugar, evita dos peligros: 1) hacer desaparecer la imagen en el lenguaje discursivo; 2) aislar la imagen de la comprensión verbal en que siempre nos movemos. Su ideal es una interpretación que no culmina en un *logos* superior y ajeno a la imagen, sino que dispone la apertura de la percepción para experiencias siempre renovadas de ella.

38 Cfr. *Ibidem*. p. 297.

IDEAS Y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía

No.106 Bogotá, Colombia, Abril 1998

CONTENIDO

MARTIN GUNDERSON
A MILLIAN ANALYSIS OF RIGHTS

WOLFGANG KUHLMANN
KANT, ROHS Y LA PRAGMÁTICA TRASCENDENTAL

PETER ROHS
¿CUÁL ES LA FORMA ADECUADA DE LA FILOSOFÍA TRASCENDENTAL?

JUAN JOSE BOTERO
DERRIDA Y LA CUASI-DECONSTRUCCIÓN DE LA FENOMENOLOGÍA

LORENZO PEÑA
RAZONAMIENTO E INFERENCIA RELEVANTE

ALEJANDRO ROSAS
FILOSOFÍA MORAL DEL NATURALISMO

DAVID PAPINEAU
TELEOSEMÁNTICA E INDETERMINACIÓN

Suscripciones: \$ 25.500 nacional, US\$ 33 internacional (incluye correo). Giro o cheque a:
Fondo Especial Ciencias Humanas - Cta. No. 012-03038-3 Banco Popular, Bogotá.

Dirección: Revista Ideas y Valores - Departamento de Filosofía -
Universidad Nacional de Colombia - Bogotá, Colombia.

E-mail: jadiaz@andinet.com
www.icfes.gov.co./revistas./ideasval/