

IMAGEN Y CONOCIMIENTO, LA MÍMESIS COMO CATEGORÍA UNIVERSAL *

Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Contra la opinión generalizada de que la "mimesis" deja de ser un paradigma del arte a partir del siglo XVIII, este artículo, inspirado en una idea general de Gadamer, intenta mostrar su vigencia apoyándose para ello en una revisión de los textos griegos fundadores de la teoría y en otras fuentes que dan fe de la evolución del concepto en la estética occidental.*

Muy lejos de la desfiguración moderna, que lo redujo a la simple copia de apariencias sensibles, el concepto original de "mimesis" alude a un hacer paralelo con la naturaleza: se fundamenta, por un lado, en la noción pitagórica del orden universal presente en el movimiento de los cuerpos celestes, así como en el alma humana y en la belleza de las obras de arte, y, por otro, en la noción aristotélica de "reconocimiento" como un volver a conocer que deja de lado todo lo inesencial.

PALABRAS CLAVES. *Mimesis, conocimiento, imagen.*

SUMMARY. *There is a widespread opinion according to which since the XVIII century mimesis is no longer a paradigm of art. On the contrary, this article inspired on a basic idea of H. G. Gadamer, presents its prevalence starting from a review of the Greek text founding the theory of art and from other sources related to the evolution of mimesis as a concept in western aesthetics.*

Far from the modern distortion reducing mimesis to a mere replica of sensitive appearances, the original concept meant to make a parallel to nature. It is founded, on the one hand, on the pitagoric idea of universal order manifested in the movement of heavenly bodies as much as in the human soul and in the beauty of works of art, and on the other hand, on the aristotelean idea of "re-cognition" that sets aside what is non-essential.

KEY WORDS. *Mimesis, knowledge, image*

Se ha convertido en un lugar común afirmar que en la estética kantiana la mimesis deja de ser el paradigma del arte y que la caducidad de esta antigua teoría ha sido ratificada definitivamente tras el afianzamiento de la noción romántica del arte como expresión de la subjetividad. Las vanguardias de principios del siglo XX convertirán el ataque a la mimesis en un argumento central, que les permitirá desvalorizar indiscriminadamente toda la producción artística del pasado: sus consignas se repiten todavía, sin mucha reflexión.

Contra la corriente y las expectativas en curso, el filósofo Hans-Georg Gadamer ha mostrado la necesidad de repiantar la mimesis y ha invocado este antiguo concepto como una ayuda para la mejor comprensión del arte. El presente texto intenta desmontar los

* El presente texto es una sinopsis del trabajo de investigación titulado: *Imagen y Conocimiento. La mimesis en las Artes Plásticas*, realizado por la autora para optar al título de maestría en Estética y Filosofía del Arte. Las citas entre paréntesis se refieren a la *Poénica* de Aristóteles, en la versión de Aguilar, Madrid, 1973. Las referencias bibliográficas de los otros autores citados aparecen en las notas de pie de página.

equivocos acumulados en torno al tema de la mimesis –que ha tenido nefastas consecuencias para la valoración contemporánea de la tradición artística– examinando, a la luz de los planteamientos de Gadamer, los aspectos cognoscitivos y creativos de la vieja teoría.

Se impone entonces, para el cumplimiento de nuestros objetivos, remontarnos al origen pre-platónico del concepto en cuestión, y hacer un seguimiento de su evolución a través de la historia. Descubriremos, en primer lugar, que la palabra “mimesis” se aplicaba a la acción de los celebrantes en los rituales de las fiestas dionisiacas, y que, dado que de estas fiestas agrarias surgirá el teatro, el trabajo de los actores mantendrá el mismo carácter místico y ritual y recibirá también el mismo nombre. *Mimesis*, en su origen, no significa otra cosa que llevar a la representación el mundo suprasensible de los dioses.

La comunidad pitagórica aportará otra variante del concepto, consecuente con el carácter científico y religioso de su filosofía: mimesis, para los pitagóricos, es el modo en que las cosas se parecen al número. De acuerdo con sus ideas, las cosas son “imitación” de los números porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de números pares.

La mimesis pitagórica no alude por lo tanto a la imitación de las formas visibles, sino que hace presente la regularidad, el orden y la armonía que rige todo el universo y que se manifiesta en los distintos niveles de existencia; con el espíritu de este significado la mimesis pitagórica acuña la teoría musical griega del siglo V a.C., constituyéndose así en la fuente de la que beberá Platón.

En sus famosos *Diálogos*, Platón aplica por primera vez el término *mimesis* a todas las artes; su versión del concepto es la más rica en matices, pero es al mismo tiempo la que presenta mayor ambigüedad y mayores problemas para la interpretación.

Pese a que en el *Ion* Platón ha definido a los artistas como “seres alados y divinos” que sirven de mensajeros entre dioses y hombres, llamados en el *Banquete* seres inmortales que se engendran en el espíritu, a que en *El Sofista* ha reconocido la posibilidad de una imitación sabia frente a una “doxomimética”, y a que en las *Leyes* y en el libro III de la *República* ha reconocido el papel fundamental que tiene el arte en la educación, y recomendado específicamente “la imitación pura del hombre de bien” (397 d), en el libro X de la *República* plantea un ataque frontal a los artistas, que es al mismo tiempo una condena total de la mimesis (597 - 601 b).

Apoyado en una trivialización exagerada de la pintura, que no se sostiene como verdad histórica, Platón rechaza a los poetas precisamente por ser imitadores del mundo sensible que ya es imitación de las ideas, la verdadera realidad; su quehacer es simple

producción de apariencias y, por lo tanto, engaño, prestidigitación, embrujamiento, que está muy lejos de la verdad.

Tal contradicción entre la célebre condena a los poetas y el resto de la obra platónica, ha motivado muchas polémicas y especulaciones; el filósofo H. G. Gadamer, entre otros, ha interpretado este pasaje como una estrategia argumentativa que sirve a una vehemente defensa de la nascente filosofía frente al poder del mito en un debate sobre el Estado ideal; es preciso entenderlo así, y ubicarnos en el contexto del diálogo para no sumarnos a quienes han considerado a Platón “el enemigo del arte”, y poder reconocer el gran aporte que con sus ideas sobre la belleza, hizo a la reflexión estética de todos los tiempos.

La filosofía neoplatónica no solamente rectificará la degradación ontológica de la mimesis que aparece en el libro X de la *República*, sino que, mediante un desarrollo de la metafísica de lo bello y de la metafísica de la luz, logrará darle coherencia a las nociones estéticas que en Platón eran ambiguas y oscuras: por ejemplo, en el siglo III d.C., Plotino dirá que las artes “no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que se remontan a las razones de las cuales ha surgido la propia naturaleza” (*Eneadas* V,8,1); en su filosofía se reconoce que el arte pertenece al ámbito de la idealización y de lo espiritual, y se le atribuye la función ontológica que Platón había asignado a la belleza: ser mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible.

En la obra aristotélica se define al arte, de manera clara y explícita, como mimesis sin que quepa ya ninguna ambigüedad ni sentido peyorativo; ser “imitación” es el rasgo que permite diferenciar la poesía y las demás actividades que luego se llamarán “Arte”, de las otras *téchne* que se practicaban en la *polis* griega: “el poeta es imitador, exactamente igual que lo es el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes” (*Poética*, 1460 b). No hay imitación de hechos particulares, sino de lo genérico, lo modélico y lo universal; por eso, piensa Aristóteles, la poesía es más filosófica que la historia (1451 a).

Reconociendo la posibilidad de diferentes tipos de mimesis, Aristóteles le concede mayor importancia a la tragedia, imitación de acciones elevadas y que posee mayor ritmo y musicalidad. Esta mimesis idealizada, que es imitación de esencias y valores universales, es la mimesis auténticamente griega, y la que a través de la filosofía de Santo Tomás de Aquino llegará hasta el Renacimiento; allí surgirá de nuevo como una revelación y se convertirá en el concepto básico de la teoría del arte.

Ghiberti, Alberti, Leonardo, y en general, los artistas y teóricos del siglo XV, están de acuerdo en que no existe un camino más seguro hacia la belleza que la imitación de la naturaleza, entendida ahora como la necesidad que tiene el artista de estudiar, analizar, investigar el mundo visible, reconocer su racionalidad y descubrir las leyes matemáticas que están en la base de lo creado; arte y ciencia están indisolublemente unidos en la mimesis renacentista.

Pero también en el Renacimiento surge una nueva faceta de la mimesis, que configurará más adelante el mayor cambio en la historia del concepto: se trata de imitar, ya no directamente a la naturaleza, sino a aquellos que fueron sus mejores imitadores: los antiguos. Esta “mimesis vuelta sobre sí misma” que supone un amplio conocimiento del arte y de su función en la sociedad, será acogida con gran entusiasmo por las academias, instituciones oficiales encargadas de reglamentar la producción artística, que surgirán a partir del siglo XVII, y que impondrán cada vez con mayor rigor la interpretación literal de la imitación del lejano arte clásico, convirtiendo la mimesis en una estética normativa que se concentra en aspectos técnicos y formales, y a partir de la cual surgirán obras parecidas al admirado arte de la antigüedad griega, pero desprovistas de su sublimidad y su gracia.

A fines del siglo XVIII, cuando Kant escribe su *Crítica del Juicio* ya comienza a hacerse evidente la crisis de esa “gran teoría del arte” que fue la teoría de la mimesis. Frente a las estéticas doctrinarias de las academias, Kant asume la legitimación filosófica de la autonomía de lo estético; “no existe una ciencia de lo bello”,¹ dice categóricamente; lo estético no puede obedecer a normas o conceptos de la razón; el juicio estético es un juicio reflexionante, esto es, un juicio subjetivo, no lógico, no práctico, desinteresado por la existencia del objeto; se da en él un juego libre de todas las facultades cognitivas, comandado por una de ellas, la imaginación.

La libertad de la imaginación es un concepto fundamental en la estética kantiana, que del “juicio de gusto puro” pasa a la recepción y a la producción del arte. La obra de arte expone conceptos del entendimiento, pero mantiene siempre en su apariencia el sentimiento de libertad respecto de todas las reglas. Kant se vale de su concepto del “genio” para salvaguardar esa libertad de la imaginación en la producción artística; el genio es el artista, el sujeto creador: “la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”.² La obra del genio debe ser fuente, comienzo, producción original. Kant opone estratégicamente la originalidad del genio al concepto académico de imitación: el genio debe confrontarse con los modelos, no para imitarlos sino para rivalizar con ellos y despertar en sí mismo el sentimiento de la propia originalidad.

La estética kantiana tiene un carácter fronterizo: aunque en términos generales se articula con los conceptos y valores del clasicismo de su época, surgen en ella ideas novedosas que permiten considerarla como el punto de partida de la estética romántica, que desencadena el comienzo de una revolución continua en el arte hasta nuestros días. En el énfasis kantiano de la libertad de la imaginación para la recepción y la producción del arte, en la conceptualización de lo sublime que conoce experiencias estéticas independientes de lo bello y lo perfecto, y en su noción de las “ideas estéticas” que van más allá de la experiencia, y que aunque no pueden ser agotadas por ningún lenguaje le deparan su

1 KANT, Manuel. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1973. § 44, p. 277.

2 *Ibidem*, § 46, p. 279.

espíritu a los lenguajes artísticos, los voceros del Romanticismo encontrarán la justificación filosófica del nuevo paradigma de la expresión que se opondrá en el futuro al paradigma de la mimesis, considerando el dominio de la representación de la belleza objetiva.

Aunque no faltan voces autorizadas que entiendan todavía el sentido original de la mimesis, como es el caso de Goethe y Schelling, la decadencia de la antigua teoría es palpable a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En la *Estética* de Hegel, la noción de que el arte es imitación de la naturaleza, es entendida como “un principio demasiado general y abstracto” que es inaceptable por cuanto solamente es aplicable a las artes figurativas, o se le confunde con la búsqueda de la “mera exactitud” [...] “Simple imitación de lo dado”.³ Capitalizada por el academicismo francés, hacia finales del siglo XIX la teoría clásica de la mimesis ha sufrido su máxima reducción; se la interpreta de la manera más obvia y literal y se la utiliza para justificar un arte comercial, naturalista y mediocre, que ha sido unánimemente rechazado por artistas, críticos e historiadores.

Las vanguardias de comienzos del siglo XX reaccionan airadamente contra el “arte burgués” patrocinado por las academias; como ese arte ha sido identificado con el principio de la imitación de la naturaleza, la mimesis adquiere a partir de entonces un sentido peyorativo, y se convierte en el blanco de todos los ataques. El manifiesto futurista, por ejemplo, propone “despreciar toda forma de imitación y exaltar toda forma de originalidad”.⁴ Apollinaire, por su parte, escribe en 1913 que “el cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación sino de pensamiento que tiende a elevarse hacia la creación”.⁵

La mimesis artística, que en su origen dio cuenta cabal del vínculo sagrado del hombre con el universo, que cobijó la inmensa riqueza de 24 siglos de producción artística, que pudo ser interpretada como representación del orden y la armonía de los cuerpos celestes, como manifestación de esencias universales y valores espirituales, como analogía, correspondencia o afinidad entre los diversos niveles del cosmos, como trabajo paralelo del artista humano y el creador del mundo, o como investigación de las estructuras y leyes de la naturaleza, ha sido reducida a un puñado de recetas para reproducir el parecido empírico de las cosas en la pintura y la escultura. Ahora se habla del arte “mimético” como un arte de ilusiones ópticas, que simplemente describe, narra anécdotas, o da cuenta de una habilidad artesanal, que de todas maneras ha sido superada por la cámara fotográfica.

Ante tal interpretación reductora de la mimesis, todo el arte del pasado, que fue creado bajo su tutela, queda completamente desvalorizado: no sorprende que artistas como

3 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989. p. 36-37.

4 DE MICHELLE, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, p. 378.

5 *Ibidem*, p. 365. Véase también: G.A. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa) 1994, p. 30.

Marinethi hayan declarado que los museos son mausoleos y que todos ellos deberían desaparecer bajo las aguas.⁶

Pese al enfático rechazo del que es objeto la mimesis por parte de las vanguardias, el problema fundamental que dio origen a la antigua teoría, es decir, el problema de la relación entre el arte y la realidad, sigue siendo un asunto clave en el arte contemporáneo, y de ello dan fe los mas importantes artistas del siglo XX; Kandinsky considera que entre realismo y abstracción se puede trazar un signo de igualdad, y que la pintura que él defiende no excluye la unión con la naturaleza, sino que la hace más grande e intensa: "La pintura abstracta abandona la piel de la naturaleza, pero no sus leyes".⁷ En relación con el cubismo, Leger afirmará que "una pintura realista en el sentido más alto de la palabra empieza a nacer y no se detendrá tan pronto".⁸ Análogamente, Mondrian argumenta que la imagen abstracta es real "porque el contenido y la apariencia de las cosas han sido desvelados",⁹ su "nueva imagen" expresa la relación original que domina todas las relaciones de la naturaleza. Klee buscará la "imagen esencial" de la creación que se mueve hacia el pasado y hacia el futuro: él piensa que el artista moderno debe enfrentarse a la naturaleza con mirada penetrante, y llegar a las fuentes del todo: lo que surja de allí, llámese sueño, idea o fantasía, debe tomarse seriamente: "serán realidades".¹⁰

El arte del siglo XX se ha definido en buena parte por oposición a la mimesis. Se ha repetido insistentemente que el arte ya no es imitación, sino creación del artista, expresión de mundos subjetivos o construcción de realidades autónomas. Pues bien, examinar estos conceptos nos podrá servir para encarar -como propone Gadamer- la antigua teoría mimética desde una visión contemporánea; y podremos comenzar recurriendo al cuestionamiento que hace el mismo filósofo de las nociones de originalidad y creación, tan caras a nuestro tiempo: "el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre".¹¹ Gadamer argumenta que ni la elección del material ni la configuración de la materia elegida son producto de la libre arbitrariedad del artista, y que el mundo que éste representa en sus obras nunca es un mundo extraño, ajeno a los espectadores, porque él mismo se encuentra inmerso en una tradición cultural de la cual ni siquiera una conciencia enajenada logra liberarse: siempre se da una continuidad de sentido que reúne la obra de arte con el mundo de la existencia;

6 *Ibidem*, p. 374.

7 Cfr. JESS, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 108.

8 Cfr. DE MICHELLI, Mario. *Op. cit.*, p. 219.

9 MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Valencia, 1983, p. 29.

10 KLEE, Paul. *Sobre el arte moderno*. Publicación del Museo de Arte Moderno y de la UNAL de Colombia. Bogotá: CEMAV, divulgación cultural UNAL, 1988, p. 35.

11 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1991. p. 180.

la invención del artista es “representación de una verdad común” que vincula también al artista; en la mayoría de los casos, anota David Estrada, “la originalidad se muestra en la manera como se ha utilizado lo ya existente”.¹²

Con el auge de las tendencias expresionistas y neoexpresionistas, el concepto de expresión ha desempeñado un papel protagónico en el siglo XX. Se ha definido como la comunicación de sentimientos que hace el artista a través de su obra, y se considera como un rasgo característico del arte moderno. No obstante, aunque en la estética clásica predomina la búsqueda de lo racional, el elemento irracional-expresivo tiene una presencia constante en el pensamiento sobre el arte y en el arte mismo. Recordemos, a propósito, esa “fuerza magnética” que en el *Ion* de Platón se compara con la piedra de Heraclea, y que se transmite a través de una larga cadena, desde el poeta, pasando por el rapsoda, hasta el último de sus oyentes. Nociones como la de “la locura divina”, atribuida a los artistas, o la de la belleza como resplandor, iluminación repentina, tienen que ver tanto con el reconocimiento de la transmisión de emociones por parte del arte, como con el temor de Platón frente al poder de los artistas, el cual lo lleva a establecer en la *República* las normas más estrictas que pudieran imponerse a su actividad.

Ha sido unánimemente reconocido el carácter profundamente expresivo del arte de la Edad Media, y no otra cosa podría haber resultado, si lo que el artista se proponía era “imitar” las ideas que habitaban en su alma; también es evidente el predominio de lo emocional en el arte helenístico, en el manierismo y en la “imitación” de mundos celestiales que hace el barroco.

Aunque no se puede negar el énfasis que a partir de Kant y del Romanticismo ha tenido el elemento expresivo del arte, es necesario reconocer su presencia en las obras y en la estética regidos por el paradigma de la mimesis. Un aporte importante de Nietzsche a la teoría artística contemporánea, fue precisamente el hacernos ver que en la tragedia griega, y en todo arte verdadero, además del elemento racional “apolíneo”, existe otro componente irracional, emocional, la “fuerza desprovista de forma”, que él denominó “instinto dionisiaco”; la obra de arte, según Nietzsche, resulta de una alianza misteriosa y compleja de esos dos “instintos enemigos”.¹³

Si la expresión es manifestación del sentir subjetivo, la “construcción” ha sido concebida como la manera en que se hace presente la racionalidad en el arte. Para Dieter Jähmig¹⁴ es “ordenación de mundo”, formación de estructuras intencionales que estatuyen espacio y tiempo, y establecen modos de proporcionalidad y ritmo, mientras Theodor

12 ESTRADA, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988. p. 293.

13 NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. p. 143.

14 JÄHNIG, Dieter. *Historia del mundo, historia del arte*. México: FCE, 1982. p. 18-55.

Adorno la define en su estética como “Reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior”,¹⁵ y la equipara con el concepto renacentista de composición. Gadamer, por su parte, denomina “transformación en una construcción” al giro por el cual el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte. La obra de arte es construcción, porque se ha elevado por encima de la realidad: “aquello que es fragmentado y desordenado se convierte, por la acción del arte, en la representación de un mundo íntegro”.¹⁶

¿Cómo no recordar, frente a todas estas reflexiones contemporáneas sobre el concepto estético de construcción, las premisas básicas de la mimesis griega? Lo primero que nos viene a la mente, es la noción de orden cósmico, de relación de todas las cosas con el número, que estaba a la base de la mimesis pitagórica; el carácter mimético de la música radicaba precisamente en que la regularidad de sus intervalos se podía asimilar a la regularidad de los movimientos de los cuerpos celestes. De la mimesis pitagórica surgen las nociones de armonía, límite, ritmo, proporción y simetría que dominan toda la estética griega, y surgen también los cánones de medidas para las artes plásticas.

Pero es en la mimesis aristotélica donde se hace más evidente la relación de la antigua teoría con los conceptos estéticos contemporáneos. Partiendo de la base de que la música, la pintura, la escultura y la poesía, son “imitación”, Aristóteles dedica su *Poética* a señalar y delimitar las características de las artes que “imitan” por medio del lenguaje. Habla allí de la necesidad de “estructurar la tragedia según las reglas del arte” (14-50 a), considerar su entramado antes que los caracteres individuales; como lo hacen los pintores, dice, los poetas deben buscar una adecuada disposición de las partes, pensar en la imagen total antes que en un bello elemento (1450 a) para lograr la “unidad de imitación” (1451 a); la obra requiere de “comienzo, medio y fin” (1450 b) y de un límite conforme a la naturaleza de la cosa; debe “mantener la claridad de la elocución sin caer en la trivialidad” (1458 b). Los elementos de la obra deben estar siempre subordinados a una necesidad interna, y a una “verosimilitud convincente”, antes que a la simple exposición de los hechos reales. ¿No son todos éstos criterios constructivos en la acepción más contemporánea del concepto? ¿O en la finalidad de la forma, cuándo la misma forma es el objeto?.

Aunque la *Poética* resalta la mayor importancia de la construcción de la “fábula” o entramado de los hechos, tampoco es ajena a lo que modernamente hemos llamado “expresión”. Para cada arte, el estagirita pone en consideración unos sentimientos que le son propios, en el caso de la tragedia, la compasión y el temor (1453 a) que producen la purificación llamada “catarsis”. Pero además en la poética se tiene en cuenta la necesidad de lo maravilloso (1451 b), lo inesperado, lo que añade el poeta para producir agrado, que

15 ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis. 1983. p. 80.

16 Cf. GROOT, Ger. *Las promesas del arte*. Entrevista con H.G. Gadamer. En: *La balsa de la Medusa*. No 29. Madrid, 1994. p. 84.

se manifiesta de manera especial en el uso de las metáforas, algo que pertenece a los dones poéticos congénitos, y que “no se puede aprender de otro” (1459 a).

Una lectura cuidadosa de los textos estéticos griegos, nos permite ver nítidamente el contrasentido que originó la traducción del concepto griego *mimesis* por el término “imitación” en el sentido de copia o reproducción fidedigna. Se hace evidente el amplio y profundo sentido que pudo contener la antigua teoría, y resulta claro también que un filósofo contemporáneo como Gadamer haya invocado la *mimesis* como una categoría estética universal,¹⁷ que puede contener todas las nociones con las que el pensamiento estético ha abordado el fenómeno del arte, e iluminar, sin restricciones, el incierto panorama de hoy y del futuro.

Entender de nuevo la *mimesis* nos ayudará también a revalorar las grandes obras del pasado que las vanguardias rechazaron indiscriminadamente por ser “miméticas”; podremos entonces establecer un diálogo fecundo con la tradición, que como bien lo ha expresado Gadamer, no equivale a someterse a sus patrones o valores, ni mucho menos a repetir sus productos, sino a una “fusión de horizontes”. un ascenso a una generalidad superior que rebasa tanto nuestra particularidad como la de otro, acrecentando así nuestra comprensión de ese misterioso e inagotable quehacer humano que hemos llamado arte.

17 Cfr. GADAMER. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.