

EXPERIENCIA ESTETICA DE LA OBRA DE ARTE VISUAL

Aproximación
fenomenológico-hermenéutica
desde Paul Ricoeur

CRISTINA GONZALO C.



Colección
VESTIGIOS



Ediciones del
CePAM-IAPCH



Universidad
Nacional
Villa María

**EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA OBRA DE
ARTE VISUAL**

Aproximación fenomenológico-hermenéutica

desde Paul Ricoeur

Cristina Gonzalo C. | Lorenzo Toribio
(editores)

Colección Vestigios

Serie: *Escritos de Investigación*

Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M.

Volumen 3
(digitales)

Directores

Cristina L. Gonzalo-Canavoso
Lorenzo Toribio

Cristina Gonzalo-Canavoso

**EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA OBRA
DE ARTE VISUAL**

*Aproximación fenomenológico-hermenéutica
desde Paul Ricoeur*



**Universidad
Nacional
Villa María**



**Ediciones
del CePAM-IAPCH**

Experiencia estética de la obra de arte visual : *aproximación fenomenológico-hermenéutica desde Paul Ricoeur* / Cristina Lily Gonzalo Canavoso; dirigido por Cristina Gonzalo Canavoso ; editado por Lorenzo Toribio; Cristina Gonzalo Canavoso ; ilustrado por Tadeo Toribio. - 1a. edición especial - Villa María : Cristina Gonzalo Canavoso, 2018.

120 p. : il. ; 21 x 15 cm. - (Vestigios. Volumen 3)

Edición para Universidad Nacional de Villa María

ISBN 978-987-42-7464-9

1. Obra de Arte. 2. Artes Visuales. 3. Fenomenología. I.

CDD 701.17

Fecha de catalogación: 21-03-2018

© Gonzalo-Canavoso, Cristina L. (Editora).

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Edición especial para: Universidad Nacional de Villa María, Ediciones del Ce.P.A.M.-IAPCH. Arturo Jauretche 1555, Villa María, Cba

Colección: Vestigios. Volumen 3. Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M.

Serie: Escritos de Investigación

Directores Colección: Gonzalo C., Cristina L y Toribio, Lorenzo

Diseño de Sobrecubierta: Gonzalo-Canavoso, Cristina Lily

Maquetación: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Toribio, Lorenzo

Autores: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Corrección y revisión: Gonzalo-C., Cristina L

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

Impreso en: Ce.P.A.M.-IAPCH en el mes de marzo de 2018.

E-mail: lorcrist@hotmail.com

Encuadernación: *Intonso encuadernación* de Cristina López.

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación en tapa dura y sobrecubierta fotocromía en papel ilustración 150 grs.



AUTORIDADES

Ab. Luis Negretti
Rector

Ab. Aldo Paredes
Vice-Rector

Dr. Jorge Anunziata
Director del Instituto de Investigación

Dra. Gloria Vadori
Decana del IAPCH

Prof. Sandra Mattalía
Secretaria Académica del IAPCH

Mgter. Mariana Musetta
Secretaria de Investigación y Extensión del IAPCH

*A Thèò, que a pesar de su juventud,
acompañó las viglias de estudio.*

PRESENTACION

Los interrogantes sobre el arte *visual*, su lugar, sus características y sus modos de darse en la *experiencia humana*, constituyeron los motivos a partir de los cuales dio inicio la tarea cuyo resultado provisional es el presente escrito.

El estudio tiene como propósito abordar los interrogantes mencionados desde una mirada poco frecuente en los estudios teóricos sobre las artes visuales.

Guiados por el itinerario oportunamente propuesto por Paul Ricoeur, advertimos desde Husserl la centralidad que tienen los actos de conciencia ante-predicativos a nivel de sentido

en toda experiencia estética de una obra de arte visual.

Constatamos en Gadamer la anterioridad de la experiencia del arte y el carácter secundario del lenguaje y su comprensión a través de la noción de juego y, desde Heidegger, que el discurso *"es la articulación en significaciones de la comprensibilidad afectivamente dispuesta del estar-en-el-mundo"*.

El acceso a estos autores fue posible gracias a los módulos del Doctorado en Filosofía de la UCSF. En especial, agradecemos la generosidad con que nos introdujeron los doctores Roberto Walton, Luis Román Rabanque y Aníbal Fornari al pensamiento fenomenológico y al pensamiento de Paul Ricoeur.

El material que aquí ofrecemos fue oportunamente supervisado y corregido por el Dr. Walton para la aprobación del seminario de Filosofía

Teórica, a quien además agradecemos las sugerencias realizadas.

Algunos de los contenidos desarrollados se presentaron como ponencias académicas en las `XI Jornadas Internacionales de Fenomenología y Hermenéutica' Santa Fe-Paraná: "*Paul Ricoeur y la fenomenología*".

Finalmente, deseamos consignar que el presente estudio se llevó adelante en el marco de un proyecto de investigación realizado en la Universidad Nacional de Villa María durante el bienio 2016-2017, cuyo título fue *Fenómeno televisivo: descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso 'Mentira la verdad', temporada 1 (2011)*.

Cabe destacar que una de las líneas de investigación se dedicó a estudiar la noción de

imagen, lo que nos permitió luego indagar otras problemáticas bajo el mismo eje teórico.

Del proyecto bianual resultaron cinco textos publicados gratuitamente en formato digital e impreso. Este libro es uno de ellos.

ÍNDICE

Presentación	11
Introducción	19
Delimitación de significados	
Experiencia	29
Estética.....	31
Obra de arte	39
Experiencia del arte	43
Experiencia estética del arte.....	47
Ricoeur, experiencia estética y arte	51
Ricoeur y la fenomenología desde Husserl, con Heidegger y Gadamer	
El carácter secundario del lenguaje.....	65
Gadamer y la noción de <i>juego</i>	69
Heidegger:	
<i>Decir, encontrarse y comprender</i>	73
Husserl:	
La expansión del campo noético-noemático.....	77
Hacia una <i>Teoría de la iconicidad</i> desde	
Paul Ricoeur	87
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	109



Introducción

En *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, tomo I, Edmund Husserl accede a un campo de problemas relacionados a la expansión de sentido que afecta a todos los actos de conciencia del campo *noético-noemático* y no solamente a los actos de expresión y significación que fueron abordados en las *Investigaciones Lógicas II*¹.

Es posible advertir, entonces, que hacia 1913, el fundador de la fenomenología había abierto un

¹ Cfr. Investigación cuarta y sexta -capítulo primero- en: HUSSERL, Edmund, *Investigaciones Lógicas II*, versión de Manuel G. Morente y José Gaos, primera edición, Revista de Occidente, (1929), segunda reimpresión castellana, Alianza Editorial, España, (2006).

horizonte problemático que hasta nuestros días condiciona todo abordaje interpretativo de una obra de arte visual. Concretamente, Husserl llama la atención en el § 124 de *Ideen* acerca de la productividad de sentido en las vivencias intencionales o actos de conciencia ante-predicativos o no expresivos.

Por otra parte, Paul Ricœur dedica su artículo de 1975 “*Fenomenología y hermenéutica: desde Husserl...*” a revisar el estado de situación de la fenomenología hacia esa época, en diálogo con los sucesivos aportes del giro hermenéutico, en Heidegger, en Gadamer y en el propio autor del artículo.

A partir de dicho artículo de Paul Ricœur, considerado sólo en su segunda tesis, trataremos aquí de exponer por qué la experiencia estética del arte, como instancia de *des*-ocultamiento o mostración de verdad (aletheia), es un tipo

privilegiado de experiencia ya que posibilita un modo particular de *vivenciar-conocer* el mundo.

Puntualmente, nuestra hipótesis se orienta a demostrar que la *experiencia estética del arte* abordada desde los elementos del análisis fenomenológico husserliano permite superar las hermenéuticas del arte fundadas en la noción de verdad como adecuación puesta en crisis de manera radical por el arte del siglo XX.

Resulta imprescindible para avanzar en este recorrido, precisar las nociones de *experiencia, estética, obra de arte, experiencia del arte y experiencia estética del arte* con la intención de delimitar los significados que tendrán estos vocablos en nuestra vinculación de los análisis fenomenológicos husserlianos con la referencia que a ellos realiza Paul Ricœur en su artículo de 1975.

La plurivocidad misma del lenguaje y los diversos significados que se han asignado a estos conceptos exigen esta aclaración inicial.

En segundo lugar, presentaremos brevemente el modo en que Paul Ricœur remite a los análisis husserlianos sobre la productividad de sentido de los actos de conciencia *ante-predicativos* y las vinculaciones con Gadamer y Heidegger.

A continuación se mostrarán algunas conclusiones de los análisis fenomenológicos de Husserl incluidos en el § 124 de *Ideas I*².

Por último, expondremos sucintamente los rudimentos para avanzar con una teoría de la iconicidad, sugerencia que Paul Ricœur

² HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Libro primero, primera edición en alemán (1913), Traducción: José Gaos, primera edición en español, FCE, México (1949)

propusiera en su texto de 1975: *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*.

El principal objetivo que guiará esta indagación será destacar la *centralidad* que tienen los actos de conciencia ante-predicativos, a nivel de *sentido*, en toda experiencia estética de una obra de arte visual.



Delimitación de significados

Experiencia

Quizá la palabra *experiencia* sea la que mayores equívocos promueve. *Experiencia* se asume aquí en el sentido en que Husserl la propone: “por experiencia se entiende en primer término una conciencia cualquiera, en la cual vienen a dárse nos *realidades* individuales, y por cierto espacio-temporalmente extendidas”³. Al mismo tiempo el mismo Husserl señala que es preciso distinguir “pensamiento que saca de experiencias su fundamento de derecho, y las experien-

³ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución. Martinus Nijhoff, Haag (1952) Traducción: Antonio Ziri6n Q, 2da.edici6n en castellano, FCE, M6xico (2005) , en Notas Críticas, 1, 461

cias mismas”⁴. Las experiencias son actos en las cuales las *cosas*, son conscientes de manera intuitiva, como existentes. Aquí los actos de percepción se hallan en primer lugar, donde lo objetivo suyo está en persona y por lo tanto es experiencia originaria.

⁴ Ibidem

Estética

En cuanto al vocablo estética, es utilizado por Husserl en dos direcciones claramente diferenciadas aunque no necesariamente opuestas. Si se parte de las descripciones que lleva adelante en *Ideas II* sobre las actitudes fenomenológicas, se constata que corren paralelamente como posibilidad la actitud teórica, la actitud valorativa y la actitud práctica. Aquí se consideran sólo la actitud teórica y la actitud valorativa.

La *Actitud dóxico-teórica* es la constituida por vivencias de conciencia perceptiva que son *ejecutadas* en función del conocimiento. Los actos de conciencia perceptivos o vivencias

intencionales perceptivas son actos predicables y son actos objetivantes.

La *Actitud axiológica o valorativa* es la constituida por la conciencia afectiva.

Constituyen los actos de agrado y desagrado y cualquier comportamiento emotivo en el cual vivimos.

En principio son *no* predicables y *no* objetivantes. En este caso, dirá Husserl:

“Podemos contemplar un cuadro ‘disfrutándolo’. Entonces vivimos en la ejecución del *agrado estético*, en la actitud de agrado, que es precisamente una actitud ‘disfrutante’ ”⁵.

Debemos tener en cuenta que, en estas actitudes, se pueden operar modificaciones, es decir, se

⁵ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro segundo, op. cit., 38.

puede pasar de una actitud a otra según *cómo se ejecute* la vivencia de conciencia.

Es en la expresión *agrado estético* donde comienza a aflorar una primera dirección de sentido del vocablo estética. Sobre el particular Husserl detalla:

“En el agrado estético, algo es para nosotros consciente en cuanto estéticamente grato, en cuanto bello”⁶.

Este agrado estético puede ser simplemente vivido, pero también puede ser puesto en una expresión judicativa mediante una frase, por ejemplo: “esto es bello”.

Husserl distingue entre transición a la actitud teórica y transición a la reflexión.

No es necesario cambiar desde una actitud disfrutante a una actitud teórica para poder vivir

⁶ Ibid, 43.

la experiencia de lo bello y expresarlo en un juicio valorativo. Alcanza con una transición a la reflexión.

La diferencia entre una y otra transición radica en el tipo de acto involucrado. Las *predicaciones valorativas* que resultan de una contemplación estética son actos *no objetivantes*.

Consecuentemente se puede ya identificar una de las direcciones en las que el vocablo estético es usado por Husserl: aquella que refiere a un tipo particular de actitud, la axiológica o valorativa, en la que sólo es posible hallar predicados relativos a la conciencia subjetiva valorante, válido sólo para ella, y no para las demás conciencias. En una predicación de este tipo no es posible la constitución de la objetividad.

En *Ideas II*, en el “§ 9 *Síntesis categorial y estética (‘sensible’)*” se advierte ya el cambio de dirección del vocablo.

Allí Husserl distingue ente la síntesis categorial como un acto espontáneo y a la síntesis sensible o estética como un acto no espontáneo.

Husserl anticipa en el § 8 de *Ideas II* que los objetos de los sentidos que se corresponden con la síntesis estética no son propiamente objetos sino proto-objetos constitutivos.

En Husserl la función de la síntesis estética puede observarse en diferentes estratos. Cuando se mira una *cosa*, la mirada se dirige siempre a una ‘nota’, a algún respecto de aquello captado como momento particular del sentido puramente *estético*.

“Así en la aprehensión de una superficie unitaria yacen encerrados potencialmente actos que traerían a la experien-

cia superficies parciales singulares, aunque éstas no estaban co-dadas como separadas”⁷.

Otra función de la síntesis estética “es unir unas con otras las objetividades que se han constituido en diferentes esferas sensoriales singulares; por ejemplo el estrato visual de la *cosa* con el táctil”⁸.

La tercera función es la referida a “las síntesis que producen la relación entre los momentos de la ‘aparición de la *cosa*’, a través de los cuales aparece el rayo aprehensivo, y las correlativas ‘circunstancias de la percepción’ ”⁹.

⁷ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro segundo, op. cit., 49

⁸ Ibidem.

⁹ Ibid. pág. 49.

Destaca en esta síntesis el que la *cosa* se da aún sin la mediación de ningún concepto, de ningún juicio en el sentido predicativo.

Más adelante, siempre en *Ideas II* y en el “§ 18. *Los factores subjetivamente condicionados de la constitución de cosas y la constitución de la cosa material y objetiva*”, refiere a estética como la contextura de la cosa material tal como se *me* presenta a la intuición.

Este ‘*me*’, hace especial alusión a que esta cosa que se presenta, como siendo dependiente de mi contextura corporal, está “referida a MI CUERPO Y MI ‘SENSIBILIDAD NORMAL’. El cuerpo es, ante todo, MEDIO DE TODA PERCEPCIÓN; ES EL ÓRGANO DE TODA PERCEPCIÓN”¹⁰.

¹⁰ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro segundo, op. cit., 88. Las citas se transcriben textuales con mayúsculas y minúsculas tal como aparecen en la edición citada.

Se podría decir, entonces, que si bien estética o estético son términos utilizados en dos direcciones bien definidas, ambas tienen un sustrato común: parten de *la conciencia perceptiva* .

Ésta irá modulando y tomando especificaciones según sea el tipo de acto de conciencia y su actitud correspondiente, sea teórica o axiológica; según las síntesis que se produzcan, o no, a nivel de la sensibilidad y según se ponga el acento en el aspecto empírico de la cosa percibida en relación a la sensibilidad de un cuerpo que la percibe.

Obra de arte

La obra de arte podría decirse que es, en principio, una *cosa* entre las *cosas* del mundo. Pero su carácter de *cosa* nada tiene que ver con las simples cosas del mundo. Al referirse a la obra de arte, Álvarez Falcón señala:

“El ‘Arte’ no es sólo una técnica, la “obra de Arte” no es un objeto. Sin embargo, el “Arte” precisa de ‘objetos’. Sin el lado material por el que los ‘artefectos’ artísticos se relacionan con los

‘objetos’, la experiencia estética no tiene lugar’¹¹.

La *obra de arte*, en cuanto es una *cosa-objeto* construida, es indiscernible *en* sus propiedades físicas respecto de un objeto ordinario, es decir, respecto de sus caracteres *estéticamente percibidos*.

Ahora bien, el *artefacto artístico* percibido está, inmediatamente, vuelto hacia otro lado.

“Su aparente carácter de ‘cosa’ representa el cimiento dentro y sobre el que aparece eso ‘otro’ y propio que denominamos ‘obra de Arte’ ”¹².

El arte se presenta a la conciencia como algo más que lo efectivamente apprehendido empíricamente.

¹¹ ALVAREZ, FALCÓN, Luis, *La dialéctica “verdad-apariencia” en la lógica de la experiencia estética*, Zaragoza (2007), 78. Tesis doctoral.

¹² Ibid, 73

La percepción normal queda entonces, neutralizada.

Esta neutralización es posible en toda vivencia ‘*ponente*’; cuando esto ocurre la conciencia no puede negar ni afirmar nada. Husserl se refiere a este acto de conciencia en el § 111 de *Ideas I* como modificación de neutralidad y propone un ejemplo para su explicitación:

“Supongamos que estamos contemplando el grabado de Durero "El Caballero, la Muerte y el Diablo".

Distinguimos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la *cosa* llamada "*grabado*", esta hoja en el cartapacio.

Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figuritas sin color, "el Caballero a caballo", "la Muerte" y "el Diablo".

En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos: estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades "reproducidas", el Caballero de carne y hueso, etc.

La conciencia de la "reproducción" [...] la conciencia que hace posible y procura la reproducción, es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción.

Este *objeto-"imagen" reproductor* no está ante nosotros *ni como existente, ni como no-existente*, ni en ninguna *otra modalidad* de posición; o más bien, es consciente como existente, pero como "*quasi-existente*" en la modificación de neutralidad del ser"¹³.

¹³ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro primero, op. cit., 262-3

Experiencia del arte

Habiendo definido las nociones de experiencia, estética y obra de arte, estamos en condiciones de avanzar en una descripción de la expresión *experiencia del arte*.

Esta experiencia, de acuerdo a lo expuesto, se manifiesta en el mismo transcurso de la experiencia ordinaria.

Pero en el mismo momento en que acontece, se produce una ‘neutralización’ en la conciencia ponente del sujeto, emergiendo así la obra de arte que como tal, se muestra “sin mediación de representaciones subjetivas, superando simultá-

neamente su propia dimensión empírica y existencial de ‘objeto’ ”¹⁴.

La *obra de arte* evidencia que no toda conciencia perceptiva es ponente. En la misma percepción se opera un *fracaso* en la constitución de la objetividad por la emergencia de una nueva unidad que es, precisamente, la *obra de arte*.

Este fracaso es la posibilidad de expansión de un sentido más amplio, profundo y abierto en la conciencia subjetiva.

Esta nueva unidad emergente, trasciende el mundo físico de los ‘meros’ objetos y permite “un acceso privilegiado a esa reserva de plusvalía que constituye la experiencia del Arte”¹⁵.

¹⁴ ALVAREZ, FALCÓN, Luis, *La dialéctica “verdad-apariencia” en la lógica de la experiencia estética*, op. cit., 74-5

¹⁵ Ibid, 74

La *experiencia del arte* no dependerá de los objetos que aparecen y se constituyen sino de los *modos* de aparición, modos que producen una cisura en el curso de la experiencia ordinaria.

Experiencia estética del arte

Habiendo ya definido *qué es fenomenológicamente una ‘obra de arte’* y qué es la *experiencia del arte*, avancemos ahora en la definición de experiencia estética del arte.

El camino recorrido deja entrever que la *experiencia del arte* no puede ser sino *estética*.

Esta vivencia de conciencia es estética porque parte de datos sensibles, materiales, físicos, y es captada por la conciencia subjetiva por los sentidos: vista, tacto, etc.

Pero en el mismo momento de la *aprehensión sensible*, se produce un desajuste entre la *intención* subjetiva en el proceso de constitución

objetiva, y el *exceso de lo dado* en la experiencia del arte. Así lo expresa Álvarez Falcón:

“En la constitución del mundo objetivo, hay siempre un ‘exceso’ inmedible de la intención sobre la intuición. En el ‘Arte’, tal relación se invierte, desbordando el marco de la objetividad, y no cabe constitución intencional del ‘objeto’ ”¹⁶.

Deseamos realizar una última consideración: en el presente análisis la noción *obra de arte* se circunscribe sólo a la obra de arte visual o plástica dentro de la cual se incluyen todas las manifestaciones artísticas donde lo visual es el denominador común fundamental.

¹⁶ Ibid, 78



Ricœur, *experiencia estética y arte*

La *experiencia estética del arte*, tal como la hemos definido, es la ocasión de descubrir en el frente a frente con la obra y, a partir de la sensibilidad que habita nuestro cuerpo propio, nuevos aspectos de la realidad.

En otras palabras, los sentidos *-la percepción visual en este caso es preponderante-* son la puerta de acceso para la exploración de aspectos inusitados de nuestro mundo, al tiempo que promueve la expansión de sentido, a través de lo

que Ricœur llamará la *imaginación* productiva o productora¹⁷.

En el texto *Crítica y Convicción*, Paul Ricoeur es entrevistado por dos jóvenes filósofos que le realizan una serie de preguntas que abarcan la totalidad de los campos de interés del filósofo, al que no escapa el tema de la *experiencia estética*.

Sobre el particular, los entrevistadores le observan a Ricoeur cómo era posible que, desempeñando el arte un papel de relevancia en su vida, esta dimensión de la experiencia humana está ausente en su obra.

Ocasión en la que Ricoeur responde que la cuestión estética la había abordado por vía de la narración y su principal preocupación: la doble vertiente del signo. Junto con este problema

¹⁷ Cfr. BEGUÉ, Marie France, *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*, Ed. Biblos, Buenos Aires, (2002), 65-96

aborda la capacidad de reconfiguración de la obra para reestructurar el mundo del lector, capacidad que denomina como *mimética*.

A partir de esta *capacidad mimética* planteada por Ricoeur en la narración, el filósofo advierte que no hay que confundirse sobre la naturaleza de la *mímesis* y, mediante una reflexión sobre las artes visuales, señala la siguiente paradoja:

"[...] en el momento en que la pintura dejó de ser figurativa, en el siglo XX, pudimos darnos cuenta por fin de la importancia de la *mímesis*, la cual tiene por función no tanto ayudarnos a reconocer los objetos como, justamente, descubrir ciertas dimensiones de la experiencia que no existirían sin la obra"¹⁸

¹⁸ RICOEUR, *Crítica y Convicción*, op. cit. pág. 236

También allí da cuenta del lugar de privilegio que le asigna al arte como una dimensión de la experiencia humana:

“Siento una enorme admiración por el arte del siglo XX [...] en pintura, citarí a Soulages, Manessier, Bazaine. Pero éstos son nombres que me vienen primero a la cabeza, y podría citar enseguida muchos otros: Mondrian, Kandinsky, Klee, Miró... Hace poco volví a visitar el Peggy Guggenheim de Venecia: pude ver así muchos cuadros admirables de Pollock, un Bacon, y también un Chagall [...] Igualmente me gusta mucho la escultura: Lipchitz, Arp, Pevsner y el admirable Brancusi. Es cierto que a menudo le resulta difícil a este arte despojarse de lo decorativo; pero cuando lo consigue el resultado es extraordinario. Estoy pensando por ejemplo, en las grandes esculturas de Henry Moore, en donde el cuerpo humano [...] está tratado siempre de manera alusiva. Y lo mismo vale

para los cuerpos que no corresponden a referencia anatómica alguna, pero que en cambio inducen a una inexplorada serie de posibilidades relacionales, facilitando la aparición de nuevas sensaciones”¹⁹.

Las preferencias de Ricœur en torno a las artes plásticas son las de aquellas obras que denomina *no-figurativas* o *poli-figurativas*.

Esta última distinción tiene lugar para diferenciar las obras de arte que, siendo figurativas en algún sentido, se apartan de las fuentes figurativas de la pintura clásica; sobre la misma señala:

“Durante largo tiempo me he mostrado reticente a la pintura clásica [...] sigo mostrando algunas reservas ante las propuestas narrativas de la mayor parte de las telas. Es preciso reconocer las

¹⁹ RICŒUR, Paul, *Crítica y Convicción*, Calmann-Levy, (1995), Traducción: Javier Palacio Tauste, Ed. Síntesis, Madrid, (2003), 234

historias representadas. Pero el ojo educado en la pintura no figurativa no logra ver más que el extraordinario juego del color y el dibujo y ese perfecto equilibrio entre ambos.”²⁰

Esta observación le permitirá abrir la reflexión a un aspecto más fundamental del problema. Para Ricœur la *polisemia* es la mayor riqueza que exhibe la *obra de arte plástica*. A propósito de la descripción de una obra escultórica expresará:

“La obra tiene la capacidad de proporcionar la mayor densidad [...] la mayor intensidad por medio de cierta concentración. Al hablar sólo podemos encauzar la polisemia a partir de diferentes y dispersos ejes de lenguaje. Sólo la obra consigue unirlos”²¹.

²⁰ Ibidem

²¹ Ibid, 235

Ricoeur ve en la obra de arte la ocasión para “descubrir aspectos del lenguaje que, a causa de de su práctica usual, de su función instrumentalizada, quedan ocultos de ordinario”²².

La *experiencia estética del arte* ejerce aquí una tarea que es equiparable a la que realiza el lenguaje en su dimensión metafórica. Ricoeur lo explica de un modo más preciso al decir que, aquello que distingue a la metáfora de los demás tropos (sinécdoque, metonimia, ironía, lítote, etc.) es el carácter icónico que ella posee y éstos no:

“Aquí introduce Paul Henle el carácter icónico que, según él, especifica a la metáfora entre todos los tropos [...] el autor toma de Charles Sanders Peirce su concepto de *ícono*. Lo propio del ícono es contener una dualidad interna que es

²² Ibidem

al mismo tiempo superada.[...] Así pues la presentación icónica encubre el poder de elaborar y extender la estructura paralela. Esta aptitud para el desarrollo distingue a la metáfora de los demás tropos que se agotan en su expresión inmediata. La metáfora en cambio es capaz de extender el vocabulario, proporcionando una guía para nombrar nuevos objetos u ofreciendo para los términos abstractos similitudes concretas (así, la palabra *cosmos*, tras haber significado la disposición de los cabellos o el enjaezamiento de un caballo, vino a designar el orden de un ejército y luego el del universo)²³.

Otra de las funciones metafóricas es la de estimular la re-descripción de la realidad.

²³ RICŒUR Paul, *La metáfora viva*, París, Seuil, (1975), Traducción: Agustín Neira, segunda edición, Ed. Cristiandad-Trotta, España (2001),252-253



**Ricœur y la fenomenología desde
*Husserl... con Heidegger y Gadamer***

El carácter secundario del lenguaje

El estudio de Paul Ricœur “Fenomenología y hermenéutica: desde Husserl...” intenta ser una reflexión sobre el destino de la fenomenología y la posibilidad de continuar filosofando después de Heidegger y Gadamer. Para llevar adelante esta empresa propone para la discusión dos tesis.

“Primera tesis: lo que la hermenéutica estropeó no es la fenomenología, sino una de sus interpretaciones, la interpretación *idealista* hecha por Husserl. Por eso hablaré en adelante del idealismo husserliano.

Tomaré como referencia y guía el Nachwort a las Ideen y someteré sus tesis principales a la crítica de la hermenéutica.

Segunda tesis: más que una simple oposición, lo que se da entre fenomenología y hermenéutica es una interdependencia que es importante explicitar. [...] Por una parte la hermenéutica se construye sobre la base de la fenomenología y así conserva aquello de lo cual no obstante se aleja: *la fenomenología sigue siendo el presupuesto insuperable de la hermenéutica*. Por otra parte, la fenomenología no puede constituirse a sí misma sin un *presupuesto hermenéutico*²⁴.

²⁴ RICŒUR, Paul, *Del texto a la Acción. Ensayos de hermenéutica II*, París, Seuil (1986) traducción: Pablo Corona FCE, Buenos Aires, primera reimpresión (2006) 39, 40

El presente trabajo no se focalizará en la tesis más polémica de Paul Ricœur, es decir la interpretación idealista hecha por Husserl, sino que atenderá a la segunda tesis donde afirma que “la hermenéutica comparte con la fenomenología la tesis del carácter derivado de los significados de orden lingüístico”²⁵.

Para llevar adelante esta tarea Ricœur expone la raíz fenomenológica de las tesis de la hermenéutica. Toma como ejemplo las tesis de Hans Georg Gadamer en *Verdad y Método*²⁶.

Observa Ricœur que esta misma subordinación de la condición lingüística a la experiencia que precede al lenguaje y llega al lenguaje “es

²⁵ Ibid., 57

²⁶ Ibid., 58. Aquí RICŒUR destaca la tesis de Gadamer como una de las más recientes; la publicación del original alemán data de 1975, contemporánea a la publicación del artículo del filósofo francés.

perfectamente fiel a la postura de Heidegger en *Sein und Zeit*²⁷.

Es esta anterioridad de la experiencia respecto del orden de su predicación, lo que constituye para Paul Ricœur el presupuesto fenomenológico de la hermenéutica.

²⁷ Ibidem.

Gadamer y la noción de *juego*

Paul Ricœur señala que es posible constatar en Gadamer el carácter secundario de la problemática del lenguaje. Así lo expresa:

“Si bien es cierto que toda experiencia tiene una dimensión lingüística y que esta *Sprachlichkeit* impregna y atraviesa toda experiencia, sin embargo una filosofía hermenéutica no debe comenzar por la *Sprachlichkeit*. En primer lugar debe decir lo que llega al lenguaje. Por esta razón la filosofía comienza por la experiencia del arte, que no es necesariamente lingüística. Es más, es esta experiencia del *juego*, tanto

en el sentido lúdico como en el sentido teatral de la palabra”²⁸.

Para avanzar en la ontología de la obra de arte, Gadamer toma como punto de partida el concepto de *juego*. Le interesa liberarlo de la significación subjetiva que tiene en Kant y Schiller.

El juego en el contexto de la *experiencia del arte*, refiere al modo de ser propio de la obra de arte. En el *juego*, el sujeto del juego no son los jugadores sino que a través de ellos el *juego* accede a su manifestación.

El *juego* tiene un sentido medial; el juego frente a los jugadores es el centro a partir del cual se desenvuelve la subjetividad en relación a *algo* que es el juego.

“El sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la refe-

²⁸ Ibid, 57

rencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza es un juego siempre renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte”²⁹.

Esta participación de los jugadores en relación al juego se corona con la posibilidad de resolverlo. Este cumplimiento entonces, “lo representa”, podría así decirse que en el juego hay una suerte de auto-representación.

Dirá Gadamer:

“la auto-representación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo”³⁰.

²⁹ GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, J.C.B. Mohr, Tubinga (1975), Traducción: Ana Aguad Aparicio y Rafael Agapito, décimo segunda edición, Ed. Sígueme, Salamanca, (2007), 148

³⁰ RICEUR, Paul, *Del texto a la Acción*, (2006), 150

La posibilidad de representar para alguien es lo que hace lúdico al arte, ya que apunta más allá de sí mismo hacia el que participa como espectador.

Esta remisión al espectador de la representación es su cumplimiento y “se vuelve constitutiva para el ser del arte”³¹. Esta experiencia utiliza como *médium* el lenguaje, pero a su vez le antecede y lo sostiene.

La descripción que realiza Gadamer sobre la noción de juego, será retomada por Ricœur unos años más tarde, a partir de las categorías de *mimesis praxeos* aristotélica en su modalización ternaria en Mimesis I, II y III.³²

³¹ GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, op. cit., 152

³² Cfr. RICŒUR, Paul *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, París, Seuil (1985), Traducción: Agustín Neira, sexta edición en español, Siglo XXI, México (2007), 113 ss.

Heidegger:

decir, encontrarse y comprender

Ricœur vuelve sobre la Analítica del *Dasein* heideggeriano con la finalidad de destacar la preeminencia del sustrato del discurso (Rede) frente al de los significados lógicos.

Heidegger en el §34 de *Ser y Tiempo* tematiza el lenguaje. Dirá que el discurso [Rede] es la articulación significativa de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo y está a la base de la interpretación y del enunciado.

“El discurso es co-originario con la disposición afectiva y el comprender.

El discurso es la articulación de la comprensibilidad. Por eso, el discurso se encuentra a la base de la interpretación y del enunciado”³³.

Lo *articulable* de la interpretación es el sentido. Lo articulado del discurso son las *significaciones*. Luego a las significaciones les emergen las palabras en lugar de ser las palabras que se ven provistas de significaciones.

Por tanto la exteriorización del discurso es el lenguaje.

“El discurso es la articulación en significaciones de la comprensibilidad afectivamente dispuesta del estar-en-el-mundo. Sus momentos constitutivos son: el sobre qué del discurso (aquello

³³ HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Max Niemeyer Verlag (1927), Traducción al español J.E.Rivera C, segunda edición, Ed. Trotta, España (2009), 179

acerca de lo cual se discurre), lo discursivamente dicho en cuanto tal, la comunicación y la notificación [*Bekundung*]. Éstas no son propiedades que se puedan recoger en el lenguaje por la sola vía empírica, sino caracteres existenciales enraizados en la constitución de ser del Dasein, que hacen ontológicamente posible el lenguaje.[...] El hecho de que frecuentemente *no* se expresen “en palabras”, no es el índice de un modo particular de discurso, ya que el discurso como tal comporta la totalidad de las estructuras mencionadas”³⁴.

Por esta razón Ricœur referirá que el orden lógico de los enunciados no puede pretender autonomía; éste remite a las estructuras existenciales del ser en el mundo, o lo que es lo mis-

³⁴ Ibid., 181

mo, está precedido de un “*decir* que es solidario con un *encontrarse* y un *comprender*”³⁵.

³⁵ RICEUR; Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., 58

Husserl: la expansión del campo *noético-noemático*

Ricœur detalla paso a paso el itinerario que el análisis husserliano de la intencionalidad realiza desde el plano lógico al plano perceptivo:

“Al mismo tiempo, la fenomenología pasa del plano predicativo y apofántico del significado, donde siguen aún las *Investigaciones Lógicas*, a un plano propiamente antepredicativo en el que el análisis noemático precede al análisis lingüístico.

Así, en *Ideen I*, Husserl llega a decir que el estrato de la expresión es un estrato esencialmente ‘improductivo’³⁶.

Por su parte, Husserl, en toda la descripción fenomenológica hasta el § 124 de *Ideas I* refiere al modo en que se entretujan los actos de expresión.

Luego, en el mencionado párrafo, el fenomenólogo destaca el hallazgo en torno al “significar” y a la “significación”.

Dirá Husserl:

“Originalmente tienen estos términos una exclusiva relación con la esfera del lenguaje o del “expresar”. Pero es prácticamente inevitable a la vez que un importante progreso del conocimiento, ensanchar y modificar adecuadamente la significación de estos términos,

³⁶ Ibid., 59

“Originalmente tienen estos términos una exclusiva relación con la esfera del lenguaje o del “expresar”. Pero es prácticamente inevitable a la vez que un importante progreso del conocimiento, ensanchar y modificar adecuadamente la significación de estos términos, con lo que resultan aplicables en cierta forma a toda la esfera noético-noemática, o sea, a todos los actos hállese éstos o no entretejidos con actos de expresión”³⁷.

Para avanzar en el esclarecimiento fenomenológico Husserl refiere a la noción de ‘sentido’ y advierte que en su uso se lo asimila como equivalente de significación.

³⁷ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., 296

Para despejar equívocos los distingue; utiliza el término *significación* para designar a las expresiones lógicas, mientras que al término sentido se lo empleará “en la más amplia latitud”³⁸.

Continúa luego con un ejemplo, en este caso a partir de un simple aprehender perceptivo. Al proceder a explicar lo dado por ejemplo “esto es blanco”; dice Husserl:

“Este proceso no requiere lo más mínimo de una ‘expresión’, ni de un expresión en el sentido de un fonema, ni de nada semejante a un significar de las palabras, cosa esta última que puede producirse aquí independientemente de todo fonema (como si se ‘olvidase’ éste). Pero si hemos ‘pensado’ o *enunciado* que ‘esto es blanco’, está a la

³⁸ Ibidem

vez ahí una nueva capa, a una con lo mentado en cuanto tal en forma puramente perceptiva. De este modo es también explicitable y expresable lo representado o fantaseado en cuanto tal. Todo lo ‘mentado en cuanto tal’, toda mención en sentido noemático [...] de un acto cualquiera es expresable mediante ‘significaciones’ ”³⁹.

La expresión “esto es bello”, aún cuando no sea puesta en un fonema, considerando sólo la nueva capa de significación que se adiciona a lo mentado perceptivamente, será una expresión valorativa si tenemos en cuenta lo que distinguió Husserl *en Ideas II*.

³⁹ HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Libro primero, op. cit., 296-297

Sólo se elevará al reino de lo conceptual y por tanto de lo universal, si la actitud valorativa cambia a una actitud dóxico-teórica.

En relación a la improductividad de las expresiones lógicas a las que hacía referencia Ricœur, dirá Husserl más adelante:

“La capa de la expresión no es productiva -es lo que constituye su peculiaridad-, [...] O si se prefiere; *su productividad, su función noemática, se agota en el expresar y en la forma de lo conceptual* que intervine como forma nueva con el expresar”⁴⁰.

Ricœur observa una ejemplariedad del análisis noemático frente a la hermenéutica, ésta última obtiene de aquel análisis el presupuesto que le permite legitimar la subordinación, distintiva de

⁴⁰ Ibid, 298

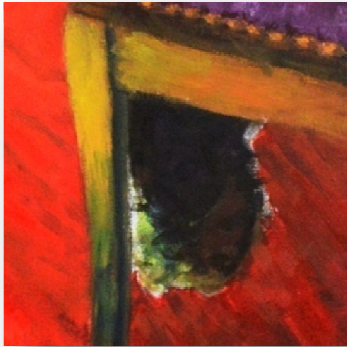
las ciencias del espíritu, de la experiencia lingüística al “*todo de nuestra experiencia estética e histórica*”:

“El nivel estratégico propio de la fenomenología está constituido entonces por el *noema* con sus modificaciones (presencia, traer a presencia, recuerdos, fantasía, etcétera), sus modos de creencia (certeza, duda, cálculo, etcétera) y sus grados de actualidad y de potencialidad. Esta constitución del *noema completo* precede al plano propiamente lingüístico, en el que se articulan las funciones de denominación, de predicación, de conexión sintáctica, etcétera”⁴¹.

A partir de todas las consideraciones realizadas por Ricœur, siguiendo a Husserl, en relación a la

⁴¹ RICŒUR; Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., 59

productividad de sentido que caracteriza a los actos de conciencia antepredicativos, actos que, como ya se ha consignado, son característicos en toda experiencia estética de una obra de arte visual, daremos ahora un nuevo paso, en dirección a los rudimentos de una teoría de la iconicidad que fuera sugerida por Ricœur como un nuevo campo de problemas a investigar a mediados de la década del '70.



Hacia una *Teoría de la Iconicidad* desde Paul Ricœur

En su obra del año 1976 *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*⁴², Ricœur presenta en sus núcleos esenciales lo que ya había desarrollado in extenso en *La Metáfora viva* publicada un año antes. En la obra de 1976, el filósofo somete a una revisión la crítica que Platón realizara sobre la escritura en el Fedro:

“El Rey de Tebas recibe en su ciudad al
Dios Theuth, quien ha inventado los
números, la geometría, la astronomía,

⁴² RICŒUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Texas Christian university press,(1976), Traducción: Graciela Monges Nicolau, Ed Siglo XXI, Mexico, (2003).

los juegos de azar y los *grammata* o caracteres escritos. Al ser interrogado acerca de los poderes y posibles beneficios de su invención Theuth afirma que el conocimiento de los caracteres escritos haría a los egipcios más sabios y más capaces de conservar el recuerdo de las cosas. No, responde el Rey, las almas se volverán más olvidadizas una vez que pongan su confianza en señales externas en lugar de apoyarse en sí mismas desde su interior”⁴³.

Ricœur se pregunta si este diálogo platónico no ha estimulado de un modo excesivo la reticencia que en la historia de la filosofía existe en relación a cualquier mediación sensible del discurso:

“Un comentario hecho de paso en el Fedro nos proporciona una pista

⁴³ Ibid, 51.

importante. La escritura es comparada con la pintura, cuyas imágenes, se dice, son débiles y menos reales que los seres vivientes. La pregunta aquí es si la teoría del *eikon*, que sostiene que es una mera sombra de la realidad, no es la presuposición de cada crítica dirigida a cualquier mediación por medio de marcas exteriores. Si se pudiese mostrar que la pintura no es esta reproducción sombreada de la realidad, sería entonces posible regresar al problema de la escritura como un capítulo en una teoría general de la iconicidad”⁴⁴.

En contra de este prejuicio de raíces platónicas hacia la pintura, Ricœur sostiene, por el contrario :

“[que] Lejos de redituar algo menos que lo original, la actividad pictórica puede

⁴⁴ Ibid., 53.

caracterizarse en términos de ‘un aumento icónico’, donde la estrategia de la pintura, por ejemplo, es la de reconstruir la realidad sobre la base de un alfabeto óptico limitado.

Esta estrategia de contracción y miniaturización reditúa más abarcando menos”⁴⁵.

Recordemos ahora que Ricœur sigue a Heidegger en su noción de discurso como articulación significativa de la comprensibilidad del *estar-en-el-mundo*, el discurso es la base de la interpretación y del enunciado. Así entendido, discurso es todo *sentir-significar* en relación al mundo, aún cuando su exteriorización sea no lingüística o extra- lingüística, tal el caso de una obra de arte.

Para Ricœur, si discurso es un referir al mundo, la forma en la que todo discurso se exterioriza es

⁴⁵ Ibid., 53.

la iconicidad, y, la escritura será tan sólo un caso particular de esa exteriorización del *discurso*, del mismo lo será toda obra de arte visual:

“Iconicidad, entonces, significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria. Esta teoría de la iconicidad como el aumento estético de la realidad, nos da la clave para encontrar una respuesta decisiva a la crítica de la escritura de Platón. La iconicidad es la re-escritura de la realidad. La escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis”⁴⁶.

⁴⁶ Ibid, 54.

Para Ricœur, la escritura, fijará tan sólo un tipo particular de discurso que este filósofo llamará texto⁴⁷. Por lo tanto, toda obra de arte visual deberá ser considerada como un discurso *cuasi-textual*, como un discurso *no lexical*, pero sí un *discurso icónico*⁴⁸. En tanto que la lingüística estructural deja fuera el discurso como tal y se concentra en el análisis de las relaciones internas de los elementos del sistema de la lengua, sin referencia alguna al mundo, desde los presupuestos ricoeurianos llevar adelante un análisis semiótico de una obra de arte constituiría un sinsentido; si se admite, con él, que el discurso es el *sentido* de lo dicho y, por lo tanto, es

⁴⁷ Cfr. ‘¿Qué es un texto?’, en RICŒUR; Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., 127 ss.

⁴⁸ Para ampliar sobre la noción de *discurso icónico* remitimos al lector al texto "Discurso icónico y excedente de sentido. Propuesta de un concepto límite", en: *Fenómeno televisivo. Estudio del caso Mentira la verdad temporada 1*, ediciones del CePAM-IAPCH, Villa María, 2018. pp. 53-135

aquello que la semiótica estructural deja fuera de su análisis.

Una teoría de la iconicidad debe partir, por tanto, de la productividad de sentido que distingue a los *actos de conciencia ante-predicativos* considerando a las obras de arte visuales como *discursos no lexicales*, que posibilitan la reelaboración de nuestra *experiencia* personal, rompiendo con la entropía de la visión ordinaria, aquellas sombras a las que se refería Platón.

A partir de allí, nos sería posible:

“[...]ampliar el significado del universo capturándolo en la red de sus signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación, dentro del pequeño espacio del marco y en la superficie de una tela bidimensional, en oposición a

la erosión óptica de la visión ordinaria,
es lo quiere decir aumento icónico⁴⁹.

Sin embargo, para avanzar sin obstáculos en la *experiencia estética* de una obra de arte visual, debemos liberar a la misma de toda correspondencia figurativa, la debemos independizar de toda creencia que suponga que la obra de arte visual se orienta a copiar lo mejor posible, o a representar de un modo idealizado, la realidad a la cual se dirige:

“En el arte abstracto, la pintura se acerca a la ciencia en tanto desafía las formas perceptibles al relacionarlas con estructuras no perceptivas. También aquí la captura gráfica del universo se sirve de una negación radical de lo inmediato. La pintura sólo parece ‘producir’, ya no ‘reproducir’. Pero logra

⁴⁹ Ibid, 53.

darle alcance a la realidad en el nivel de sus elementos, como lo hace el Dios del *Timeo*. El constructivismo es sólo el caso límite de un proceso de aumento donde la aparente negación de la realidad es la condición para la glorificación de la esencia no figurativa de las cosas. Iconicidad, entonces, significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria”⁵⁰.

Ricœur llamará distanciamiento productivo a la *actitud valorante* que el intérprete debe asumir frente a una obra de arte visual. Esta actitud genera una dialéctica del *distanciamiento* y de la *apropiación*:

“Apropiar es hacer ‘propio’ lo que era ‘extraño’. [...] La distancia, entonces, no es simplemente un hecho, un

⁵⁰ Ibid, 54.

supuesto, sólo la brecha espacial y temporal que se abre realmente entre nosotros y la apariencia de tal y cual obra de arte o discurso. Es un rasgo dialéctico, el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda la distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la auto-comprensión.

El distanciamiento no es un fenómeno cuantitativo; es la contraparte dinámica de nuestra necesidad, nuestro interés y nuestro esfuerzo para superar la separación cultural. La escritura y la lectura tienen lugar en esta lucha cultural”⁵¹.

Distanciamiento y apropiación son dos términos que se *co-implican* y remiten al acto de *inscrip-*

⁵¹ Ibid, 56.

ción icónica donde se opera una tensión productiva entre la otredad y nosotros mismos.

Más aún, cada vez que el *discurso es* inscripto se opera una transcripción del mundo. Y Ricœur recuerda que *transcripción* no es duplicación sino metamorfosis⁵².

52 RICŒUR; Paul, op. cit. pág. 54



Conclusiones

Para avanzar en una aproximación a la *experiencia estética del arte* desde Ricœur hemos iniciado nuestro recorrido a partir de las lecturas que el filósofo francés hiciera en relación a la interdependencia de la fenomenología y la hermenéutica desde Husserl y considerando el giro hermenéutico propuesto por Heidegger y continuado por su discípulo Gadamer.

Es así como el primer elemento fundamental que apareció en nuestro horizonte fue la ampliación de sentido que afecta a todos los actos de conciencia del campo *noético-noemático*.

Advertimos, entonces, que la productividad de sentido propia de las vivencias intencionales o actos de conciencia ante-predicativos se manifiesta de un modo privilegiado en la *experiencia estética de la obra de arte visual*.

En la misma línea, Ricœur señala los aportes de Gadamer y su noción de *juego*. Éste, al igual que Ricœur, vuelve a colocar a la experiencia estética del arte en un lugar destacado como antesala y posibilitador del lenguaje.

Con Heidegger, nuestro tema llega a un punto de mayor *originariedad*, cuando señala la anterioridad del sustrato del discurso (Rede) frente al de los significados lógicos. Esta *co-originariedad* que Heidegger otorga al discurso y a la comprensión frente a los significados en general y a los significados lógicos en particular, fueron puestos en relación con las aserciones de Ricœur sobre la escritura como un caso particular de

iconicidad, en donde el discurso adquiere distintos modos de exteriorización; de allí, que según Ricœur, todos los discursos son *icónicos* y, entonces, el texto, la obra de arte visual, el diálogo, etcétera, son distintas formas de exteriorizar al discurso (Rede) en la *iconicidad*.

Llegamos así a la siguiente conclusión: la noción de verdad como adecuación –que distingue a las predicaciones y juicios lógicos- no sería la más indicada para una aproximación a la *experiencia estética del arte*, dado el carácter *antepredicativo* que especifica a dicha experiencia. Por lo tanto, tal como Ricœur señala en *Crítica y Convicción*:

“En el plano filosófico esto conduce al cuestionamiento de la concepción clásica de verdad como lo que se adecua con lo real; pues, si puede hablarse de verdad a propósito de la obra de arte,

será en la medida en que se designe a sí su capacidad de abrirse camino en la realidad y para renovarla *a partir de ella*, por así decirlo”⁵³.

Esta nueva manera de entender la *experiencia estética del arte*, nos permite comprender de un modo cabal el lugar fenomenológico donde se asienta la profunda ruptura que opera el arte del siglo XX:

“Durante largo tiempo, en el arte pictórico, la función representativa impidió el pleno desarrollo de la función expresiva, y que la obra se constituyera como un mundo en competencia con lo real desde un lugar por completo real.[...] para que esto sea posible es necesario que los signos se conviertan en vacíos en cuanto a lo

⁵³ RICŒUR, Paul, *Crítica y Convicción*, op. cit., 237.

designado; sólo entonces podrán establecer todo tipo de relaciones imaginables con otros signos; entre ellos existirá entonces una especie infinita de disponibilidad para todo tipo de relaciones incoherentes. Todo puede juntarse, desde el momento que admitimos con Malraux que no se produce progreso alguno entre un estilo y otro, sino tan sólo, dentro de cada estilo, momentos de mayor perfección que otros”⁵⁴.

Puede ahora entenderse, cómo la noción de verdad como adecuación fue así puesta en cuestión *severamente* por el arte visual del siglo XX. Cuando decimos *severamente*, queremos reforzar que la crítica a dicha noción fue realizada desde el interior del espacio de la *creación artística*.

⁵⁴ Ibid, 240.

¿Perdió, entonces, el arte visual toda conexión con la realidad y con lo verdadero o, más bien, en línea con el desarrollo de nuestro trabajo, lo ha recuperado?

La respuesta que podamos dar a esta pregunta dependerá del estatuto y el lugar que le otorguemos a la *creación artística* y a la *experiencia estética del arte* en el horizonte de comprensión de la realidad humana.

Tendremos que revisar la función que desde el Renacimiento se le ha asignado a las obras de arte visuales: un mero reproducir, al modo de copias más o menos fieles de la realidad que buscaba representar.

Ricœur nos recuerda, también, que la fotografía ha permitido desobligar a la creación artística visual de aquella función.

Los análisis fenomenológicos husserlianos que aquí hemos considerado, nos proveen una sólida

base para avanzar en una interpretación de la *obra de arte visual*, entendida como *experiencia estética de la obra de arte visual*, abriendo el horizonte de una hermenéutica que admita que esta experiencia nos ubica en el frente a frente con la obra ante una nueva forma de conocer y de *experienciar* el mundo redescubriéndolo: la forma de la verdad como *des-ocultamiento*, la verdad como *mostración*, la verdad como *aletheia*.

Quisiéramos cerrar nuestra reflexión sobre la *experiencia estética de una obra de arte visual* como apertura a la alteridad con la siguiente puntualización de Paul Ricœur:

“No puede por lo tanto utilizarse el término “mundo”, en puridad, más que cuando la obra opera en relación con el espectador o al lector ese trabajo de reconfiguración capaz de alterar sus

expectativas y su horizonte; solamente en la medida en que puede reconfigurar este mundo, la obra se revela por sí misma capaz de crear un mundo. Este es un punto sobre el cual no dejo de reflexionar. Pues, si se entiende la obra de arte -ya sea ésta literaria, plástica o musical- sólo como centro constitutivo de un orden irreal, se está eliminando su energía, su facultad de conquistar lo real”⁵⁵.

⁵⁵ Ibid, 239.

Bibliografía primaria:

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, J.C.B. Mohr, Tubinga (1975), Traducción: Ana Aguad Aparicio y Rafael Agapito, decimosegunda edición, Ed. Sígueme, Salamanca, (2007).

HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Max Niemeyer Verlag (1927), Traducción al español J.E.Rivera C, segunda edición, Ed. Trotta, España (2009).

HUSSERL, Edmund, *Investigaciones Lógicas II*, versión de Manuel G. Morente y José Gaos, primera edición, Revista de Occidente, (1929), segunda reimpresión castellana, Alianza Editorial, Esapaña, (2006).

----- *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Libro primero, primera edición en alemán (1913), Traducción: José Gaos, primera edición en español, FCE, México (1949).

----- *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*-Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución. Martinus

Nijhoff, Haag (1952) Traducción: Antonio Ziri6n Q, 2da.edici6n en castellano, FCE, M6xico (2005).

RIC6EUR, Paul, *Autobiograf1a intelectual*, Par1s, Editions Sprit (1995), Traducci6n: Patricia Willson, Nueva Visi6n, Buenos Aires, (1997).

----- *Cr1tica y Convicci6n*, Calmann-Levy, (1995), Traducci6n: Javier Palacio Tauste, Ed. S1ntesis, Madrid, (2003).

----- *La met1fora viva*, Par1s, Seuil, (1975), Traducci6n: Agust1n Neira, segunda edici6n, Ed. Cristiandad-Trotta, Espa1a (2001).

----- *Del texto a la Acci6n. Ensayos de hermen6utica II*, Par1s, Seuil (1986) traducci6n: Pablo Corona FCE, Buenos Aires, primera reimpresi6n (2006).

----- *Tiempo y narraci6n I. Configuraci6n del tiempo en el relato hist6rico*, Par1s, Seuil (1985), Traducci6n: Agust1n Neira, sexta edici6n en espa1ol, Siglo XXI, M6xico (2007).

-----*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Texas Christian university press,(1976), Traducción: Graciela Monges Nicolau, Ed Siglo XXI, Mexico, (2003).

Bibliografía secundaria

ALVAREZ, FALCÓN, Luis, *La dialéctica “verdad-apariencia” en la lógica de la experiencia estética*”, Zaragoza (2007). Tesis doctoral.

BEGUÉ, Marie France, *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*, Ed. Biblos, Buenos Aires, (2002).

Sobre la autora

1. Formación Académica

Títulos de grado obtenidos: Maestra de Artes Plásticas, Escuela Superior de Bellas Artes “*Dr. José Figueroa Alcorta*”, Cba; Licenciada en Grabado, Artes-UNC, Cba., Premio Universidad, *mención al promedio*, UNC..

Estudios de posgrado cursados: *Maestría en Humanidades y Artes* (UNVM: cohorte 2005), cursado completo, once seminarios aprobados; *Maestría en Humanidades y Ciencias* (UNVM), 9 seminarios aprobados sobre 10. Doctorado en Filosofía (U.C.Santa Fe), cursado completo, aprobación de todos los protocolos y seminario de filosofía teórica. En etapa de Redacción de Tesis de Doctorado.

Ha realizado 47 cursos de postgrado

2. Docencia Universitaria: ingresa a la carrera docente universitaria por Selección de Antecedentes y oposición en el año 2007 en la Lic. en Terapia Ocupacional en el espacio curricular *Seminario de Introducción a la Epistemología*. A cargo del espacio desde el año 2011. Desde el año 2009 docente en el espacio curricular *Diseño y Dirección de Arte* en la Lic. en diseño y producción audiovisual. A cargo del espacio desde el año 2014. Integró Tribunales de Evaluación de TFG's.

3. Investigación Universitaria: Integra Proyectos de Investigación categorizados por CONEAU desde 2004 hasta la fecha de manera ininterrumpida. Docente investigadora **categoría 3**, convocatoria CONEAU 2014. Directora de dos proyectos de Investigación desde 2015.

4. Publicaciones académicas: Autora de dos libros: "Fernando Bonfiglioli: *imagen pictórica y excedente de sentido*" (2018); "Experiencia estética de la obra de arte visual. *Aproximación fenomenológico-hermenéutica desde Paul Ricoeur*" (2018)

Co-autora de los libros: “*La estructura paradójica de la realidad humana. Lecturas desde la hermenéutica de Paul Ricoeur*” (2008), Gonzalo Canavoso, Cristina y Toribio, Lorenzo; "*Fenómeno televisivo: descripción, caracterización e interpre-*

tación. Estudio del caso 'Mentira la verdad', temporada 1" (2018), Gonzalo Canavoso, Cristina y Toribio, Lorenzo. Publicación en libro digital *Paul Ricoeur y la fenomenología*; González-Bodean (eds), (2014)

Ha participado en Jornadas y Congresos con ponencias académicas, publicadas.

Ha publicado los siguientes capítulos de libros: “*Pablo Ruiz Picasso ¿Vanguardia artística o paradoja del arte?*” (2010); “*Hacer arte. Consideraciones sobre la obra de Vincent Van Gogh*” (2008); “*Interpretar el arte. La obra de Francisco de Goya y Lucientes*” (2008). “*Aproximación fenomenológica a la experiencia estética del arte*” (2014). “*Discurso icónico y excedente de sentido. Propuesta de un concepto límite. Estudio del caso Mentira la verdad*”, temporada 1 (2018).

5. Extensión Universitaria: desde el año 2004, co-fundadora y Directora del Área de Diseño y Dirección de Arte del Ce.P.A.M. (Centro de Producción Audiovisual y Multimedia) dependiente del IAPCH de la UNVM. Responsable del Área de Publicaciones y diseño gráfico de dicho centro. Actividades profesionales realizadas en el período: Guión, Diseño de tapas de DVD's, gráfica audiovisual, diseño de titulación, diseño de estampas; diseño de folletos y catálogos del Centro, impresión, duplicación y estampación.

6. Transferencia Universitaria: El Ce.P.A.M. ha publicado más de *doscientas cincuenta* obras audiovisuales de *Televisión Educativa y Cultural*. Cuenta con un archivo digital de *1.000 horas de TV educativa* editadas. Formato: cobertura en exteriores de eventos artísticos y académicos a 2, 3, 4 y 5 cámaras. Algunas de sus producciones han sido emitidas desde el año 2007 por las siguientes señales: Canal 7 ATC; Canal 10 SRT (Cba); Canal 6 TV cooperativo de Colseco (14 provincias argentinas), C 20 (VM -VN) y Canal 9 Mirate (VM-VN). El Ce.P.A.M. ha entregado más de 15.000 (quince mil) DVD's a los protagonistas de los eventos cubiertos y a docentes de escuelas primarias, medias y terciarias de nuestra región. Ha entregado más de 1.000 catálogos impresos y más de cinco mil folletos con detalles de su

producción. Todas las ediciones y publicaciones del Ce.PAM (audiovisuales e impresas) son *artesanales*.

7. Docencia Terciaria: desde 1990 hasta 2010 Profesora Titular en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Villa María en las siguientes materias: Grabado I, II y III; Proyecto de Producción; Laboratorio de Grabado, Dibujo III; Historia del arte I [Tecnica Superior en Artes Visuales-Grabado]; Modelado (Escultura) II, III y IV; Historia del Arte; Color, [Maestro de artes plásticas].

8. Actuación artístico-profesional: Desde 1988 ha participado y obtenido distinciones en numerosos Salones Nacionales, participado en Salones Internacionales con publicación de obra (Slovenia, Macedonia, Croacia, Polonia, España, Japón, etc). Su obra artística ha sido reseñada en publicaciones académicas y culturales. Ha realizado el emplazamiento escultórico 'Nunca Más' ubicado en Avda. Costanera, Paseo de la Memoria.. Ha actuado como jurado en Salones Provinciales en Pintura y Escultura. Ha realizado trabajos de ilustración y Diseño gráfico asistido por computadora desde 1990 hasta la fecha, entre ellos el arte de tapa de 15 libros culturales y académicos, 12 de los cuales son de autores del IAPCH.

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

E-mail: ltoribio@unvm.edu.ar

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Se terminó de imprimir en las instalaciones del

Ce.P.A.M.-IAPCH

en el mes de marzo de 2018.

Encuadernación artística-artesanal:

Intonso encuadernación

de Cristina López.

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación cosida, tapa dura, cinta señaladora y sobrecubierta fotocromía en papel ilustración 130 grs plastificado. Interiores de textos en papel ecológico de 80 grs e interiores de imágenes en papel ilustración 108 grs.

ISBN 978-987-42-7542-4



9 789874 275424



En *Ideas I*, Edmund Husserl accede a un campo de problemas relacionados a la expansión de sentido que afecta a todos los actos de conciencia del campo noético-noemático y no solamente a los actos de expresión y significación que fueron abordados en las *Investigaciones Lógicas II*.

Paul Ricœur se asienta sobre estas premisas husserlianas y demuestra por qué la *experiencia estética del arte*, considerada como una instancia de *des-ocultamiento* o *mostración de verdad* (aletheia), es un tipo privilegiado de experiencia que posibilita un modo particular de *vivenciar-conocer* el mundo

A partir del recorrido que propone este filósofo se revisará el lugar de la *experiencia estética del arte* en el horizonte de comprensión de la realidad humana y, también, su esbozo de una *teoría de la iconicidad*.

El principal objetivo que guiará esta indagación será destacar la centralidad que tienen los actos de conciencia ante-predicativos, a nivel de sentido, en toda *experiencia estética de una obra de arte visual*.

