

ARTE Y EXPERIMENTO, NOTAS SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE GADAMERIANA

CARLOS OLIVA MENDOZA*

*¿Qué cosa hay que sea correcta y
que no esté ya en Aristóteles?*

H.-G. GADAMER

A finales del mes de junio de 2005, el escultor Antony Gormley inauguró en una playa de Merseyside, Inglaterra, una exposición de cien figuras humanas. Todas son iguales, cada una pesa 650 kg y mide 1.96 m. Las esculturas están en un perímetro imaginario de 3 km a lo largo de la playa y un km fuera de ella. Sin embargo, según el movimiento de la marea, las esculturas pueden ser cubiertas por el agua. Gormley ha dicho que la instalación en Inglaterra, expuesta ya en Alemania, Bélgica y Noruega, le parece la mejor que ha hecho. Las condiciones de la playa hacen que desde muchos puntos de observación no sea posible distinguir si se trata de un ser humano real o de la desnuda figura de acero. La exposición cumple con las condiciones del nuevo paradigma del arte. Es un experimento radical. Se puede, desde tener un breve entretenimiento *dentro de la instalación*, lo cual incluye a los y las turistas y residentes que se toman fotos con los hombres de acero, hasta experimentar un vacío particular cuando la marea va cubriendo de forma imperceptible a algunas de las esculturas que, justo por su formación, parecen estar en marcha hacia el mar. A la vez, esa vacuidad se da en determinadas horas del día, cuando la marea descubre a los seres de acero. La instalación, así, está en movimiento. No radica en ella el orden, pues el clima no tiene una regularidad cotidiana que nos permita verla como una obra acabada al terminar un día. Tampoco radica en el sujeto, pues los puntos de observación se fracturan en segundos, por el cam-

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

bio del paisaje o por el movimiento en el espacio que destroza la imagen anterior. Mucho menos radica en el instante de percepción, pues está cargado y condicionado del momento anterior, que es el de nuestra reminiscencia de la playa, cualquiera que ésta sea. El único orden que mantiene la obra es como experimento. Finalmente, toda instalación es un pequeño laboratorio, donde no es real cosa alguna, más allá de su funcionamiento dentro del experimento.

LAS EXPERIENCIAS Y EL TRIBUTO SON PARA EL VACÍO

En este tipo de arte, el papel del o de la artista es fundamental, porque juega un rol importante dentro de la esfera experimental a la que se somete el arte. Gadamer se refiere al punto con particular agudeza: "El artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aun más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser".¹ En efecto, no se trata de una creadora o de un descubridor, sino, abiertamente, de un inventor y de una inventora, de ahí la caducidad de la obra. El invento no encuentra su fundamento más que en un contexto muy específico que se agota rápidamente.

El mismo Gadamer ha aportado una lectura importante desde la hermenéutica filosófica para la comprensión del fenómeno artístico. Sus tesis, pese a no ser en medida alguna novedosas, que más bien siguen la ola crítica sobre el arte contemporáneo, parten de un punto central que les permite situarse como fundamentales para la comprensión del arte: el fenómeno de la tradición. El punto nodal en la argumentación gadameriana es recalcar el hecho conservador que contiene todo arte. En este sentido, la obra es, para el autor de *Verdad y método*, orden y representación.

Como casi todas y todos los teóricos, Gadamer fecha el nacimiento del arte contemporáneo en los inicios del siglo xx, antes de la Primera Guerra Mundial. También, se refiere al pintor que ha sido considerado el más importante artista entre lo que el hermeneuta califica como el periodo expresionista y el simbolismo: Cézanne. Gadamer alude a él de una manera particularmente sugerente: "Ni siquiera la fuerza de la superficie de los cuadros de Cézanne supo hacer estallar el decadente marco dorado del Barroco".² Desde esta lectura, el autor de *Verdad y método* parece sugerir que

¹ H.-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 243.

² *Ibid.*, p. 240.

los impresionistas no lograron romper con la autoreferencialidad de la pintura. El sentido del cuadro seguía estando ahí, nunca fuera del cuadro.

K. S. Malevich describe la distancia entre Cézanne y el arte de principios del siglo xx haciendo una comparación del pintor francés con Braque. Malevich tiene en su mente un famoso paisaje de Braque, titulado *Vista del viaducto*, fechado en 1907, del que comenta al respecto en sus *Essays on art*:

uno no puede decir que el paisaje de Braque es idéntico al de Cézanne; hay una diferencia que nos permite distinguirlos. La diferencia está en la actitud hacia la forma del tema. Si nosotros vemos que en Cézanne todos los objetos preservan los contornos de la forma para una mayor extensión del color natural, entonces podemos ver que en Braque las formas empiezan a perder su estabilidad. La razón de esto es el nuevo acercamiento y la actitud del artista hacia su tema. Nosotros debemos investigar esta razón para comprender los esfuerzos y las razones de la desintegración y destrucción de los elementos del objeto. Éste es un caso nuevo, que hasta ahora no hemos encontrado en nuestra experiencia.³

Los expresionistas, entonces, parecen ser el último punto de inflexión del arte occidental antes de comenzar el proceso de silencio y crisis final en que entra este arte. En los bodegones de Cézanne, dice Gadamer, “las cosas palpables ya no están dispuestas en un espacio en el que fuera posible meter la mano. Se hallan como prendidas en la superficie, en la cual está su propio espacio”.⁴ Este arte, donde el *creador* aún se concentraba en lograr una *representación expresiva*, acelera hasta el vértigo la gran crisis de la plástica que ha sido conocida como el proceso de enmudecimiento del cuadro y que no es distante de otros procesos de silencio; podríamos decir, de destierro fáctico y virtual de todo el arte del siglo xx.

Pero ¿cuáles son las formas artísticas que entran en crisis en la plástica contemporánea? Las formas materiales del arte. En el fondo de la ruptura del arte, lo que podemos observar es la preeminencia radical del mundo virtual sobre el mundo material que daba sentido al arte.

La creación artística es, desde tiempos inmemoriales, transformación de la materia. Ésta se corrompe a sí misma y se da una nueva forma, en la que intervienen, como lo señalara Aristóteles, diferentes formas de causalidad. Este principio ontológico, el de la preeminencia de la materia, es el que se desdibuja en el siglo xx y, con él, la categoría de representación,

³ Kasimir S. Malevich, *Essays on art 1915-1933*, vol. II. Londres, Rapp and Whiting, 1968, p. 32.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 239.

que es la noción central del arte, y la de expresión que juega un papel fundamental en el arte moderno.

En el arte antiguo y moderno la materia se somete a un excepcional *pathos*. Hay en ella un padecimiento escrito: la posibilidad de transformarse y la imposibilidad de recuperar su forma. No sólo esto, también hay un enigma crucial del arte: ¿qué determina la transformación de la materia? Puesto en términos renacentistas: ¿está la figura final inscrita en la misma materia o es una intervención subjetiva y, por lo tanto, se encuentra tatuada en el alma humana? Ésta es la dicotomía moderna respecto al arte. Sin embargo, parece que los antiguos y muchos pueblos que no han pasado por la experiencia capitalista de la Modernidad occidental no se enfrentan a tal bifurcación. Para los antiguos, si bien la transformación plástica no puede regresar a la primera forma material que le dio causa, sí encuentra la determinación de su forma en un sentido inscrito ya en la misma materia.

Lo anterior se ve con particularidad y violencia en lo que respecta al tema del creador. En la Antigüedad, la representación estaba regida por la categoría de lo bello. La materia se desplegaba a sí misma y, por lo tanto, guardaba en su representación el fracaso de toda subjetividad. Ninguna producción tenía, realmente, un creador. Era la necesidad del ser, de la materialidad del ser, quien creaba y destruía; y el sujeto, esa categoría tan extraña fuera de la Modernidad occidental, era un elemento más de la materia y del ser. (En rigor, no puede hablarse de subjetividades en todas las formas de pensamiento. Más aun, las primeras apariciones del sujeto no son teóricas, son políticas y sociales. Siempre que en una sociedad aparece la figura del traficante o del mercader se puede vislumbrar la futura aparición del sujeto).

Junto con la categoría de representación se da la de belleza. Lo bello, que es la forma de estabilidad que se da la materia en su desenvolvimiento, es el acto de comprensión *asubjetivo*. Generalmente, el acto trágico de comprensión. Por esta razón, ningún ser humano puede delimitar la manifestación de lo bello. Se participa de la belleza en un momento no sólo de nostalgia, sino de profundo dolor. La cabeza de la Medusa, por ejemplo, es la representación de la vagina. Verla directamente a los ojos petrifica, porque en toda belleza pulsa algo incomprensible para el alma humana y lo mismo puede sugerirse desde las perspectivas fálicas de otros mitos, como el de Ícaro. Hay que recalcar este hecho, porque si bien lo bello se manifiesta como armonía, esto no elimina que el equilibrio armónico sea débil. La armonía bella es un velo tras el cual se unen los claros y oscuros de todo *ethos*.

Si acaso hay alguna manifestación subjetiva en la contemplación de la obra bella es negativa. Es precisamente la destrucción de cualquier pretensión humanista y subjetiva, porque lo bello remite a una comunidad trascendente de la comunidad humana, de ahí el ejemplo clásico del paisaje, en toda estética. El paisaje jamás será determinado de forma subjetiva, al contrario, el paisaje, como analogía del *ethos*, determina cualquier comportamiento del gusto.

La otra forma de representación, que viene a desplazar la metafísica regida por lo bello, es la de lo sublime. Aquí las artes centran el elemento de unidad de la obra en el sujeto. El acto sublime, donde permanece el deseo de comprensión de lo siniestro, ahora como lo grande y lo monstruoso, se decanta en la percepción subjetiva. La obra no está regida por el *espíritu material* de las cosas, sino por el espíritu subjetivo de lo humano. No se trata ya del despliegue clásico de la materia hacia lo bello y lo trágico, sino hacia la interioridad del alma. Si algo falta en las esculturas griegas, se dirá, son los ojos, porque ellos significan el acceso a la obra. Empieza entonces la ingrata división entre contenido y forma. De manera irrefrenable, inicia el arte romántico. El que va de las iglesias hasta los museos. El arte que no es público, sino que requiere claves extra-estéticas para su comprensión. El arte romántico no sólo se vuelve una cuestión tendiente a la subjetividad, sino un asunto racional e inmoral.

Kant sigue siendo luminoso al respecto: sabemos que estamos frente a una obra sublime y no frente a una obra bella porque nos aburrimos. Y, en general, el arte llamado abstracto o conceptual, hijo del acto sublime, es un arte profundamente aburrido, donde lo siniestro se domestica. Éste es el ejercicio que cercena el florecimiento renacentista, el cual ejemplifica tan bien la obra cartesiana. En ella, el pensamiento se enfrenta a una representación de la vida que semeja lo infinito, la grande y lo terrible, pero en lugar de dejar fluir lo siniestro y lo feo que hace nacer la armonía bella, los modernos optan por reducir las fuentes negras de la vida a través de la razón. El periplo cartesiano desdeña al mundo y se refugia en el pensamiento. No es casual, del mismo modo, que la pintura holandesa tenga una función jerárquica en la época moderna. El famoso cuadro de Jan van Eyck que se presupone hiciera en 1434, *Retrato de Arnolfi*, ya preludia esta tendencia sublime de la pintura; misma que queda confirmada por Anthony van Dyck (1599-1641), Johannes Vermeer, (1632-1675) y el aun Rembrandt (1606-1669), especialmente en sus autorretratos, en los que hay un tipo de sublimidad derrotada, pero, al fin y al cabo, sublimación del arte desde una perspectiva antropocéntrica. No es tampoco ajeno uno de los casos más excepcionales de toda la historia de la pintura, Diego Velázquez,

(1599-1660), el otro gran artista que, como Rembrandt, asume la metafísica sublime de la realidad pero para mostrar su vacuidad. Véase por ejemplo su *Venus del espejo*, un cuadro en el que se acentúan las características antimitológicas de la obra y se intenta realzar solamente la figura humana y la magia del aposento. En todos estos casos se va desarrollando un nuevo paisaje en el que se difumina el cosmos divino y el artista se centra en la experiencia individual del sujeto y su entorno de vida.

En las obras de los artistas holandeses surge un realismo nunca antes visto, donde la fuente de verdad no está en la pintura que narra el mito, sino en la fidelidad de los rasgos humanos. Poco a poco deja de importar la historia del personaje, la representación aristocrática del modelo, y se opta por caracteres de la vida cotidiana: campesinos, costureras, pescadores, pordioseros, meretrices y una serie de individuos que nos muestran el cambio de paradigma económico, de reglas de poder y de configuración del *ethos* moderno.

El arte sublime, que empieza como un ejercicio de control de lo infinito a través de la razón que captura el objeto, como en el caso de los bodegones, y que concluye con el impresionismo, el ensayo final para mantener la imagen del objeto unida, es el último intento de concentrar en el cuadro una representación del universo y de la vida. En este caso es más que pertinente recordar el trabajo de van Gogh y de Munch. Ambos artistas muestran de forma supina la locura que explota en el interior del sujeto por sus pretensiones racionales y sublimes de control e interpretación del mundo. Por ejemplo, en los girasoles de van Gogh o en el famoso grito de Munch puede comprenderse la preeminencia de un *sensus communis* trascendente al ser humano. Un *ethos* que permanece en movimiento, en el interior de la mente humana y de la naturaleza, y que difumina las formas y las hace aparecer, como lo muestran los expresionistas más radicales, como explosión y preludio del sin sentido del arte abstracto. El mismo Munch relataba, en su diario fechado en 1892, la experiencia que tuvo antes de pintar *El grito*:

Caminaba por un sendero con dos amigos, el sol estaba ocultándose y sentí un aire de melancolía. De repente el cielo se volvió de un rojo como la sangre y yo me detuve y me incliné en el barandal, con un cansancio mortal, miré a través de las nubes llameantes que colgaban como sangre, como una espada sobre el profundo y azul fiordo y el pueblo hacia el que mis amigos se dirigían. Me quedé allá, temblando con ansiedad, y sentí un inmenso e infinito grito atravesar la naturaleza.

La experiencia tan cercana a la locura que se padece después de la experiencia sublime de la Modernidad, que cruza tanto los periodos expresivos de la Ilustración como del romanticismo, termina por generar un nuevo tipo de arte, por revolucionar las formas antiguas y modernas y refugiarse en la abstracción radical y, posteriormente, silente. Gadamer señala que el mundo industrial no sólo ha impedido la codificación mítica y expresiva de las cosas, sino que literalmente ha destruido *lo que una cosa (Ding) es*.⁵

Se abre, entonces, el tercer paradigma plástico de Occidente. Si el primero fue la representación y el segundo la expresión y la imagen. Ahora aparece el punto de ruptura final: el símbolo y la *representación* escrita del cuadro. Como nos recuerda Gadamer, el origen de esta idea ya se encuentra incubada no sólo en la pintura moderna, sino en el propio cristianismo. Es la Biblia la que legaliza la obra de arte y lo hace como escritura, no como representación, por más que se acompañe de una serie de mimesis y de una expresividad absoluta que alcanza su punto culminante de erotismo con la crucifixión. Finalmente, a pesar de los residuos ontológicos y míticos del cristianismo y de su innegable fuerza expresiva e imagológica —que nutre todo el arte occidental desde el siglo III hasta principios del siglo XX—, la última palabra está en las sagradas escrituras, no en la expresividad sacrificial de los pueblos.

De esta forma, las pinturas de principios del siglo XX que muestran a la ciudad como el lugar caótico, donde no puede fijarse una perspectiva, anuncian las formas radicales del cubismo que no tardaran en aparecer y llevar a su máximo punto la idea del arte pictórico como escritura, como símbolo escrito, en consonancia con el origen de la Modernidad cristiana. En ellas hay un hecho imposible de representar y aun de expresar; se trata del vértigo, de la corrupción, de la contaminación de la vida cotidiana, de la accidentalidad, en suma, de una serie de actos concatenados que no son observables. A tal cadena sólo se le puede descifrar como signo y no como significante. En tales representaciones, al espectador

se le obliga a realizar una síntesis de todos estos aspectos y elementos, según el principio universal de la forma que conocemos por la descomposición en planos de Picasso o Juan Gris, por ejemplo. Bien es verdad que en ello hay todavía conocimiento, pero todo conocimiento, a la vez, vuelve siempre a quedar recogido en la unidad del cuadro, la cual ya no se funde en un todo intuitivo y declarable en su sentido como cuadro. Esta escritura de imágenes, que, como una estenográfica, forma el ele-

⁵ *Ibid.*, p. 291.

mento compositivo de la composición del cuadro, está ligada al repudio del sentido. El concepto de signo pierde su determinación más propia; y, de hecho, la exigencia de legibilidad de esta moderna escritura del cuadro ha ido enmudeciendo cada vez más.⁶

Quizá sea Malevich el autor que conceptualmente termina con las perspectivas abstractas de la obra, de ahí en adelante, lo demás serán versiones de la radicalidad del pintor ruso. Hay dos cuadros significativos: *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1913) y, especialmente, *Cuadro blanco sobre fondo negro* (1918). En ellos, al autor, de forma transparente y clara, muestra la imposibilidad de significado, representatividad y expresión de la obra de arte.

Contra la teoría de Gadamer de la general equivocidad del autor sobre su propia obra, el caso de Malevich nos enseña todo lo contrario. La agudeza filosófica con la que se refiere a su obra y a la de sus contemporáneos sigue siendo apenas repetida por la mayoría de los teóricos de principios del siglo XXI. Dice respecto a la sutil destrucción del objeto: como en las obras de Braque, en el trabajo de Picasso existe “la misma simplificación, la misma unidad y el mismo esfuerzo por dibujar todos los elementos del cuadro en un estilo y formal denominador. En el mismo sentido todas las gradaciones espaciales son puestas en el primer plano para unificar todo dentro de un plano, dentro de un nivel”.⁷ El cuadro, entonces, enmudece y, como bien señala Gadamer, se abjura del sentido posible. El recurso, más que la simplificación a la que tenderá el mismo Malevich y Mondrian en sus periodos posteriores, es la destrucción de la perspectiva y de la estabilidad del objeto. Como señala Gadamer, no es casual que la víctima por excelencia del cubismo haya sido la guitarra y, en general, los instrumentos de cuerda. Trozarlos en una representación analítica de sus elementos era demostrar la imposibilidad de que en ellos yaciera una esencia. Un instrumento que tiene como fin producir armonías a través de la capacidad auditiva, es vista y, por este sólo hecho, se deconstruye y pierde cualquier significado y referencialidad con el sentido.

Ahora, no obstante, esta tesis que permea a la crítica europea y americana sobre la obra de arte, no puede alcanzar al arte no occidental. Una segunda revaloración de muchas tendencias abstractas —piénsese por ejemplo en Gauguin, en Picasso y sin duda en Kandinsky— muestra que hay un intento de regresar a un simbolismo elemental, un anhelo por reproducir las formas de vida de las comunidades que no han hecho la división entre cultura y naturaleza.

⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁷ K. S. Malevich, *Essays on art 1915-1933*, p. 36.

Algunos cuadros de la tradición europea recrean el signo y, especialmente, el color y la materia en busca de formas esenciales; podríamos decir, preclásicas. Si bien casi todas las formas del arte contemporáneo en Occidente se enfrentan al problema de que su intento de escapar de la racionalidad se hace de forma racional, no es del todo claro que no haya trazos de otros espectros de comprensión del mundo en las obras abstractas. En lo que se refiere a la plástica que se realizan fuera del arte occidental, el hecho es pristino. En México, por ejemplo, la renuncia que hacen artistas como Kahlo, Tamayo o Toledo a las formas canónicas de la escuela europea devela que dentro de las cosmovisiones de sus pueblos, que finalmente son la fuente del arte, no hay el sin sentido, la abulia, el vacío y el belicismo de la Europa del siglo xx. Los cuadros de Tamayo, por citar el caro ejemplo del mejor pintor del siglo xx mexicano, no pueden ser clasificados, pese a su alto grado de abstracción, como obras que atentan contra el sentido, como sugiere Gadamer respecto al arte abstracto. No, pese a que ahí no hay narrativas míticas ni formas de expresión, en el sentido de la plástica occidental, hay un sentido pleno de la vida en la obra de Tamayo, que no es ingenuo ni trivial, sino de una gran complejidad ontológica.

En cambio, en lo que respecta al arte europeo después del agotamiento del símbolo y de la pintura *signica* que demanda un ejercicio de lectura, Gadamer ha trabajado sobre una tesis de gran valor para la elucidación del fenómeno. Para el hermeneuta alemán, la única manera de seguir interpretando al arte es a partir de un principio ontológico: entre el orden y el caos, el arte es la manifestación del orden. El arte, por lo tanto, es representación bella, acto, sin parangón alguno, de comprensión.

Testimonio de orden, dice Gadamer:

eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden testimonial que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construir permanentemente el mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona.⁸

⁸ H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 93.

El problema, por lo tanto, es encontrar ese principio de orden en el arte; en palabras de Gadamer: "¿Cómo hemos de orientarnos con el pensamiento ante este arte que repudia toda posibilidad de comprenderlo de una manera tradicional?"⁹ La respuesta plausible parece encontrarse en la crítica radical de los elementos anti-tradicionales del arte contemporáneo: subvertir la preeminencia del sujeto creador del arte y la reflexividad como principio de comprensión de la obra. Y, no obstante, reconocer el carácter no alineable del arte contemporáneo con el arte clásico y sublime.

Partiendo del último punto, la teoría estética debe recalcar que la revolución del arte en el siglo xx, su cambio de paradigma, para decirlo en términos racionales, es real e inconmensurable. Es incorrecto, desde esta perspectiva, pretender encontrar líneas de continuidad absolutas con el viejo arte occidental. Por el contrario, el arte en la actualidad es fruto de la situación de empobrecimiento moral y metafísico de los llamados países desarrollados. La obra ha alcanzado un altísimo formalismo por su vacuidad de contenido. Similar es el proceso civilizatorio, su retraso ético, epistémico y ontológico ha llevado a la sociedad a un formalismo, expresado en términos legales, absurdo, como lo muestran las nuevas guerras y formas del sentido que inauguran el siglo xxi. En este contexto, el arte, al igual que la vida occidental, ha abandonado por siempre las categorías de representación, expresión y signo y se ha entregado a una nueva forma de sentido: el experimento.

Del mismo modo que domina nuestra vida, la construcción racional quiere hacerse también un espacio en el trabajo constructivo del artista plástico, y precisamente en eso estriba el que su creación tenga algo de experimento: se asemeja a la serie de ensayos que consigue nuevos datos por medio de preguntas planteadas artificialmente, y busca a partir de ellos una respuesta.¹⁰

Aceptar esto, en todas sus dimensiones e implicaciones, nos previene de dos prejuicios negativos en el estudio de la plástica contemporánea. Por un lado, podemos abandonar una tentación clásica e idealista de seguir reconstruyendo el arte desde el paradigma clásico de la obra estética. Si bien la categoría de representación seguirá apareciendo mientras se hable de arte, esto no implica que ella rija la formación de la obra. Por el contrario, esta categoría, como la de la belleza, aparece como una estructura de resistencia, que se encuentra en una tensión dinámica dentro de la obra

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 242.

de arte, produciendo una analogía de sentido con el mundo y no como acto rector de la creación subjetiva de la obra. Por otro lado, al reconocer que el arte es experimentación y no sentido, podemos criticar abiertamente su empobrecimiento, que va de la mano de la degradación social y, sin embargo, podemos ver en el arte las formas nuevas en que el sentido se alcanza más allá de la simple experimentación.

Así, desde esta dialéctica compleja que mantiene la obra de arte, podemos descartar, una vez más, como lo han hecho todos los estudios estéticos canónicos, la participación rectora de la subjetividad y la reflexividad en el arte. La tesis de que el arte contemporáneo demanda un alto grado de preparación porque sólo se accede a él desde la reflexividad postsublime y *aexpresiva*, es equívoca. Tal proceso de reflexión, al demandar una mayor acumulación de datos, de inferencias históricas y de procesos de lectura de la obra —en el mismo sentido que la pintura abstracta de principios del siglo xx— simplemente muestra un mayor grado de formalización del cuadro y del espectador y la espectadora, pero se aleja de la verdadera complejidad del arte y de su radicalidad y transparencia de sentido. Gadamer parece quedarse a un paso de esta idea que él nos sugiere. Sí, el arte es orden, pero es, antes que nada, comprensión. Por esta razón, la contemplación de la obra de arte es siempre angustiante. Intuimos frente a ella el orden y el caos, la finitud nuestra y la del mundo, en suma, el movimiento permanente de la materia, su transformación infinita y su inverosímil repetición.