

# estética

miradas contemporáneas 2

**TEORÍA, PRAXIS, SOCIEDAD**

editor académico: alberto vargas rodríguez

autores: carlos eduardo sanabria bohórquez

juan carlos guerrero hernández

manuel oswaldo ávila vásquez

carolina sepúlveda jiménez

maría cristina sánchez león

alberto vargas rodríguez

diego salcedo fidalgo

daniel montero fayad

adriana tobón botero

luis felipe neira reyes

elkin rubiano pinilla



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
**JORGE TADEO LOZANO**  
COLECCIÓN HUMANIDADES - ESTÉTICA



# Estética:

## Miradas contemporáneas 2

### Teoría, praxis, sociedad

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Carolina Sepúlveda Jiménez

Manuel Oswaldo Ávila Vásquez

María Cristina Sánchez León

Adriana Tobón Botero

Daniel Montero Fayad

Juan Carlos Guerrero Hernández

Diego Salcedo Fidalgo

Elkin Rubiano Pinilla

Luis Felipe Neira Reyes

Alberto Vargas Rodríguez

EDITOR ACADÉMICO:

Alberto Vargas Rodríguez

Estética: miradas contemporáneas 2. Teoría, praxis, sociedad / Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

[*et al.*]; editor académico: Alberto Vargas Rodríguez

Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007.

204 p.: il.; 24 cm.

ISBN: 978-958-9029-94-7

1. Estética – ensayos, conferencias, etc. 2. Arte – ensayos, conferencias, etc. I. Sanabria B., Carlos Eduardo. II. Vargas R., Alberto, ed.

CDD701.17<sup>7</sup>E79S

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – [www.utadeo.edu.co](http://www.utadeo.edu.co)

*Estética: miradas contemporáneas 2. Teoría, praxis, sociedad*

ISBN: 978-958-9029-94-7

Primera edición: octubre de 2007

Rector: José Fernando Isaza Delgado

Vicerrector Académico: Juan Manuel Caballero Prieto

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Editor académico: Alberto Vargas Rodríguez

Autores: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Carolina Sepúlveda Jiménez, Manuel Oswaldo Ávila Vásquez, María Cristina Sánchez León, Adriana Tobón Botero, Daniel Montero Fayad, Juan Carlos Guerrero Hernández, Diego Salcedo Fidalgo, Elkin Rubiano Pinilla, Luis Felipe Neira Reyes y Alberto Vargas Rodríguez.

Coordinación editorial y revisión de textos: Andrés Londoño Londoño

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Pre prensa digital e impresión: Ultracolor Ltda.

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA — PRINTED IN COLOMBIA

# Estética:

## Miradas contemporáneas 2

# Teoría, praxis, sociedad



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO  

---

Colección Humanidades - Estética



## Contenido

Presentación.....	9
I. Miradas teóricas	
<i>Reflexión visual: en la cercanía de arte y filosofía</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	15
<i>El origen de la poesía lírica en la música</i>	
Carolina Sepúlveda Jiménez .....	35
<i>Del desarraigo del arte o el arte desarraigado. Algunos apuntes acerca del arte contemporáneo</i>	
Manuel Oswaldo Ávila Vásquez.....	47
<i>Relato y recorrido en la obra de arte</i>	
María Cristina Sánchez León .....	65
<i>Ciudad museo: recorridos del significado</i>	
Adriana Tobón Botero.....	77
II. Miradas sobre las aplicaciones	
<i>Más allá de lo que se puede decir: el gesto entre el expresionismo abstracto y el arte minimal</i>	
Daniel Montero Fayad.....	103
<i>Sobre el encuentro de arte y técnica: el caso Génesis de Eduardo Kac</i>	
Juan Carlos Guerrero Hernández.....	117
<i>La educación, los museos y el patrimonio inmaterial</i>	
Diego Salcedo Fidalgo.....	137
III. Miradas sociológicas	
<i>Arte, estética y cultura: un enfoque transfronterizo</i>	
Elkin Rubiano Pinilla.....	149
<i>Jóvenes, centros comerciales y estética: una mirada transversal</i>	
Luis Felipe Neira Reyes.....	169
<i>La ciudad: un entorno social del arte</i>	
Alberto Vargas Rodríguez.....	189





## Presentación

Con la publicación de este volumen, titulado *Estética: miradas contemporáneas 2. Teoría, praxis, sociedad*, la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano da continuidad a un proceso iniciado hace varios años, durante el cual se ha ido construyendo un ámbito de estudio sobre los fundamentos filosóficos, sociológicos y antropológicos que sustentan esa plural forma de construcción humana que se ha dado en llamar hecho artístico. El texto compila una serie de ensayos académicos cuyas temáticas examinan, desde varias perspectivas teóricas y disciplinares, diversos tópicos relacionados con la naturaleza de los fenómenos artísticos, la imagen y la arquitectura. Es el resultado de la reflexión y el debate que, alrededor de temas relacionados con las teorías estéticas, se han llevado a cabo en el ámbito de algunos de los grupos de estudio conformados por profesores del Departamento de Humanidades.

La mayoría de los artículos aquí presentados fueron puestos a consideración de la comunidad académica en el séptimo ciclo de conferencias programado durante el primer semestre de 2004; ciclo cuya denominación, *Estética: miradas contemporáneas*, justamente dio el título a esta serie de publicaciones. Algunos de estos trabajos fueron el origen de varias de las líneas y proyectos de investigación que se desarrollan actualmente en la Universidad.

Cuando, en sus *Lecciones de estética*, G.W.F. Hegel se pregunta por la necesidad y la finalidad del arte, se está planteando una genuina pregunta filosófica; una indagación que, desde la reflexión sobre una particular forma de expresión, examinaba el sentido y el propósito de las acciones humanas en el contexto de la cultura. Pero, además de ello, su interrogación planteaba una problemática esencialmente moderna: el lugar del arte y de la sensibilidad en un mundo que se configuraba cada vez más bajo el dominio de la racionalidad y de la técnica. Con el fortalecimiento de la sociedad industrial capitalista, la cuestión planteada por Hegel, lejos de resolverse, se hizo más compleja. El carácter ecuménico del mercado, la técnica y la publicidad, han influido decisivamente en todas las esferas de la vida, incluida, por supuesto, la esfera del arte. Las manifestaciones artísticas han adoptado una pluralidad y heterogeneidad tal que la pregunta por el lugar del arte y la sensibilidad estética en la contemporaneidad sigue siendo pertinente.

El intento de comprensión de la multiplicidad y heterogeneidad de los fenómenos artísticos contemporáneos, y su relación con los demás aspectos de la vida y la cultura, requiere una mirada desde diversas perspectivas de análisis; ello implica la necesidad de aproximarse al estudio de los hechos artísticos desde el campo de diversas disciplinas. Esto explica la naturaleza de este libro y su carácter multi- e interdisciplinario.

Atendiendo a la diversidad de los tópicos, los escritos se han agrupado en tres secciones establecidas bajo el criterio de su afinidad temática o metodológica. La primera sección, “Miradas teóricas”, compila textos en los cuales se desarrolla una reflexión desde la filosofía sobre las características estéticas de los fenómenos artísticos. Dicha mirada se hace desde varias perspectivas. En primera instancia se examina, con el pensamiento de los filósofos Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche y Hans-Georg Gadamer como sustento teórico, la posibilidad y los alcances que pueda tener un diálogo creativo entre la filosofía y el arte. Más adelante, también desde el pensamiento nietzscheano, particularmente desde el dualismo de lo apolíneo y lo dionisíaco, se indaga por la relación de la música con la actividad creadora del poeta lírico. En otro ensayo, el autor se pregunta por la naturaleza del arte contemporáneo, es decir, en qué consiste la contemporaneidad del arte contemporáneo. Volviendo a la poesía y siguiendo el pensamiento de Paul Valéry y Paul Ricoeur, el siguiente texto reflexiona, entre otras cosas, sobre la posibilidad de aplicar categorías poéticas a categorías filosóficas. En el último ensayo de este

apartado, ante la crisis de las identidades nacionales y las pocas posibilidades que ofrece el museo en esta dirección, la autora propone explorar en la ciudad, con su historia, conflictos y procesos sociales, la construcción de significados colectivos.

La segunda sección, “Miradas sobre las aplicaciones”, agrupa trabajos cuya característica esencial es la reflexión sobre fenómenos o circunstancias artísticas específicas. El análisis del gesto en relación con la obra minimal; la repercusión de las propuestas tecno-bio-artísticas de Eduardo Kac, y el examen del rol y la función del museo en la construcción de la sociedad contemporánea, son algunos de los temas tratados.

Finalmente, la sección “Miradas sociológicas” tiene como preocupación teórica la relación de ciertos hechos artísticos y estéticos con los contextos sociales en los que se producen y se validan. A través de los escritos presentados se examina el proceso mediante el cual se llevó a cabo el tránsito de una estética ilustrada a una estética industrial. También la “estetización” de la sociedad contemporánea, y la influencia que en ello tiene la consolidación en las ciudades de los centros comerciales. El último ensayo reflexiona sobre el papel que cumple la obra de arte urbana, puesta en el espacio público, en la construcción de la ciudad contemporánea.

Alberto Vargas Rodríguez  
Editor académico



## I. Miradas teóricas



## Reflexión visual: en la cercanía de arte y filosofía

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez\*

\* Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia. Candidato al título de magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Áreas: teoría estética e historia del arte y la arquitectura. E-mail: carlos.sanabria@utadeo.edu.co.





## Resumen

En un intento de diálogo entre el pensamiento de Nietzsche, Heidegger y Gadamer, y la experiencia del fenómeno artístico, se pueden buscar guías que orienten el acceso al fenómeno múltiple, diverso y experimental del arte contemporáneo. Este intento exigirá poner en cuestión tanto maneras de acceso a las obras de arte, legadas y validadas por nuestra tradición estética, como los conceptos de “realidad”, “verdad” y “sujeto” que fundan tales vías de acceso.

\* \* \*

Las experiencias que le dan el título a este intento de abrir un diálogo entre la filosofía y el arte son, a primera vista, muy simples y cotidianas. Surgen, en primer lugar, del esfuerzo por comprender la experiencia de fenómenos artísticos, en particular, contemporáneos. Por lo tanto, surgen de una situación de expectativa de comprensión ante el arte. Surgen también del encuentro cotidiano con los estudiantes, en particular con aquellos que han tenido la honestidad intelectual de desesperarse por los intentos que realizan los filósofos por abrir posibilidades de comprensión del arte y de, sin embargo, esforzarse en una escucha que no promete nada sino la compañía en experiencias estéticas y artísticas. Dicho de manera breve, las cuestiones que están a la base de este intento tienen que ver con pensar si el arte tiene aún algo que decirnos hoy y si el pensar, la reflexión que se ocupa de los fenómenos artísticos desde esa tradición que identificamos como “estética”, tiene algo que decirnos sobre el arte.

Para buscar algo de orientación en lo que sigue, atiendo a las reflexiones que Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer han realizado ante el llamado del fenómeno artístico. Considero que sus miradas a este fenómeno pueden proporcionar valiosos guiños en el esfuerzo por acercarse a la obra de arte, en particular, aquella considerada como contemporánea.

En la conferencia titulada “Pensamiento y poesía en Heidegger y Hölderlin”, de 1987, Gadamer afirma que en este tema, es decir, en esta proximidad del pensar y del poetizar, está inscrito, de manera inconfundible, el destino de Occidente.<sup>1</sup> Y esta

---

<sup>1</sup> Cfr. Hans-Georg GADAMER, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Editorial Herder, 2002.

afirmación nos incomoda, quizá porque todos hoy estaríamos más dispuesto a aceptar que el destino de Occidente se encuentra cifrado en el despliegue técnico-tecnológico de la naturaleza y del hombre, más que en esa difícil proximidad que se pone en juego en el intento de los pensadores que se ocupan del arte. Esta afirmación nos puede parecer incluso desmesurada y pretenciosa, si recordamos la última obra perteneciente al llamado “arte contemporáneo” que hayamos visto, y que persiste en nuestra memoria quizá por su inquietante falta de sentido, por su silencio, por su carácter experimental o arbitrario. ¿Cómo? En ese intento de diálogo entre el pensar y el arte, ¿se inscribe acaso nuestro destino? La pretensión exige unas palabras aclaratorias.

El destino de Occidente al que se refiere Gadamer –y, con él, también Nietzsche y Heidegger– puede ser comprendido como aquel origen determinante desde el cual nos vienen nuestras posibilidades presentes y nuestra proyección hacia el futuro. En pocas palabras, ese destino original surge en Platón, particularmente en el mito de Er, con el cual concluye la *República*, luego de que Sócrates ha expulsado a los poetas de la ciudad,<sup>2</sup> luego de que se declara el enfrentamiento entre filosofía y poesía, entre ser y devenir, entre verdad y apariencia. El destino de Occidente se inscribe así en lo que se ha llamado la “historia de la metafísica”, la cual se caracteriza, entre otras cosas, por la decisión socrática respecto al arte y al mundo sensible que conocemos del libro x de la *República*.

Pero tal destino también se refiere a que la procedencia de Occidente, que consagra un tipo de comportamiento comprensor racional y metódico hacia el mundo, lo diferenciará de cualquier otro mundo, esto es, de Oriente, el cual, al parecer, no tenderá a hacer una distinción fuerte entre imagen y mundo, representación y realidad, oscuridad y luz, apariencia y verdad.

Y, finalmente, ese destino cifrará, por apocalíptico que pueda sonar, el despliegue futuro de Occidente, pues éste dependerá de la respuesta que se decida frente a la relación entre pensar y arte. En efecto, si bien Sócrates abre la brecha entre filosofía y arte, veinticinco siglos después, situados en la época de la imagen del mundo o en el mundo del control tecnocrático de la naturaleza y del hombre, Nietzsche, Heidegger y Gadamer enfrentan la posibilidad de pensar el mundo, el hombre y la verdad de maneras que desbordan el dominio del método físico-matemático, la demostración,

---

<sup>2</sup> Parte de la recepción de Platón ha querido ver que esta expulsión no sólo se refiere a los poetas, particularmente los poetas imitativos, sino al arte en general.

la certeza, la explicación definitiva y la metafísica occidental, que adquiere su realización y configuración última en la imagen técnico-tecnológica del mundo.

Ahora bien, para ubicar la discusión del tema de la relación entre reflexión y arte, quiero seguir principalmente una preocupación común a los tres pensadores mencionados: los tres reconocieron en la experiencia del fenómeno artístico lo que quizá para el Sócrates de la *República* habría sido lo trágico de esta existencia sensible y la perdición del alma y del Estado, esto es, una “manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres”<sup>3</sup> vislumbrada en el encuentro con la obra de arte. Este reconocimiento exigió por parte de los tres una crítica y una reconsideración de la tradición estética occidental.<sup>4</sup> Los tres pensadores enfrentan la tradición y el destino occidentales, es decir, la manera como durante veinticinco siglos se ha dado la relación entre el pensar y el quehacer propio del arte. Y los tres comparten preocupaciones, aunque las solucionan de maneras distintas, relativas al fenómeno artístico, que es necesario pensar ya sea desde lo que le es propio al pensar o desde lo que le es propio al arte: una de esas preocupaciones es el problema del acceso a la obra de arte o el problema de la posibilidad de la experiencia auténtica del fenómeno artístico. Estos pensadores, ocupados en pensar<sup>5</sup> y lograr el justo acceso a la obra de arte, reflexionarán en la dirección de un encuentro con la obra

<sup>3</sup> Debo esta precisa expresión a don José Manuel Arango y a la indicación de la misma por parte del profesor Hernando Vargas.

<sup>4</sup> Nietzsche –quizás el más preocupado por enfrentar la sentencia de Sócrates en contra del arte– dirá que “... el arte trata a la *ilusión como ilusión*; por lo tanto, no busca engañarnos, es verdadero...” o hablará de “... el arte como ilusión verdadera...” y en épocas posteriores dirá que “... *tenemos el arte* a fin de no sucumbir ante la verdad” (fragmento 16[40], 6, en Friedrich NIETZSCHE, *Antología*, edición de Joan B. Llinares Chover, Barcelona, Península, 1988). Heidegger planteará –en un lenguaje difícil, que seguramente ha desorientado a algunos de sus lectores– que el ser de la obra de arte es el ponerse-obra-(de)-la-verdad, que la obra es un ahí, un espacio abierto en el que se da verdad y en el cual lo que llamamos “ser” acontece. Y Gadamer buscará, a contrapelo de las pretensiones ingenuas del positivismo y de un cierto metodologismo, rehabilitar las experiencias de la verdad y del ser en la experiencia del fenómeno artístico.

<sup>5</sup> Un hecho interesante para discutir, que ha sido señalado por varios comentaristas ocupados en pensar la importancia central del arte en los planteamientos de estos pensadores, particularmente de Nietzsche y de Heidegger, es el del “estilo” de la escritura: es como si, forzados por la naturaleza extra-lingüística y extra-conceptual del arte, se vieran obligados a inventar nuevas metáforas, nuevos lenguajes que den cuenta del fenómeno artístico, y que den testimonio de un pensar que bordea y a veces transgrede la frontera con el poetizar, como sucede con Platón mismo. Para una posterior discusión de este asunto, véanse, ante todo, las discusiones de Gadamer sobre el lenguaje poético, basadas en las indicaciones de Heidegger sobre el lenguaje, por ejemplo, en *Estética y hermenéutica* (Barcelona, Tecnos, 1998) y en *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX* (Barcelona, Gedisa, 1993).

de arte que dé lugar a su dimensión de verdad y realidad. Ya se puede prever que esta empresa los llevará necesariamente a enfrentar y desestructurar la tradición estética occidental, ya que ésta parte del reconocimiento de que de la realidad, de su entendimiento y de la verdad se ocupan otras esferas del espíritu humano, como la filosofía, la ciencia, el pensamiento técnico-tecnológico, etc.

Hoy, y cada día con mayor insistencia, se impone al pensamiento y al quehacer humanos lo que llamamos “arte contemporáneo”. Es inevitable decidarnos ante las declaraciones del arte hoy: ya sea con la vehemencia descuidada de la censura que todavía espera ilusionada los últimos vestigios del genio artístico y de la fruición estética; ya sea con el pensamiento sereno que, en su encuentro con el arte, convoca a la obra al diálogo e intenta una transformación de su propia esencia. Creo que atendiendo al propósito anunciado de recuperar la dimensión de verdad que tiene lugar en la obra de arte y de asegurar un acceso apropiado al fenómeno artístico, que haga justicia a su modo de ser, podríamos llegar a hacer más clara la mirada sobre los fenómenos contemporáneos del arte.

\* \* \*

El esfuerzo por repensar el arte como experiencia posible de la verdad exige de Nietzsche, Heidegger y Gadamer criticar la tradición estética occidental. Esta crítica tiene uno de sus blancos en el comportamiento estético, que tiene su mejor caricatura en el diletante, en el conocedor o en el burgués decimonónico ávido de placeres relajantes o que permitan la evasión de la dura realidad. Si esperamos que el arte diga algo de la verdad, será necesario replantear si el fenómeno artístico se resuelve mediante los conceptos de gusto (individual o social, pero siempre subjetivo), belleza, imitación, representación, por mencionar algunos.

Por ejemplo, Nietzsche, como buen crítico del placer del burgués catador de obras de arte, desprecia la consideración desinteresada de la obra y los intentos de agotarla en su consumo como narcótico, divertimento o relajante de los nervios. Nietzsche advierte en el arte y en el fenómeno artístico una experiencia del mundo, de lo existente y de la verdad, que desborda la postura del contemplador desinteresado y pasivo. De hecho, Nietzsche exigirá pensar la obra de arte desde la perspectiva de su producción –lo que él llamará una estética masculina–, es decir, de manera activa, interpretante, y superar la estética femenina, que es básicamente la perspectiva de un espectador pasivo, observador, expectante.

Por su parte, Heidegger nos pedirá, en el ánimo del llamado fenomenológico de “ir a las cosas mismas”, considerar el proceso de introducción del arte en el horizonte de la estética (que la obra se convierta en objeto de la vivencia, que el arte entre al circuito de la industria cultural) como una manera histórica y metafísica de darse el arte en Occidente, y no como su modo originario. Antes de decidir la discusión de si Heidegger está o no en posesión del modo adecuado de acceso a la obra, lo más significativo de su señalamiento es que para nosotros ya es muy difícil dejar que las obras mismas se abran como lo que ellas son, y tendemos más bien a asaltarlas, alejarlas, objetivarlas en marcos teóricos conceptuales que las acallan.

Pero quizás es Gadamer quien de manera muy explícita y crítica logra dar buena cuenta de las dificultades que trae consigo asumir una conciencia estética como vía de acceso a la obra de arte. Gadamer busca pensar el fenómeno de la experiencia del arte como una forma señalada del fenómeno de la comprensión, es decir, que lo que es verdad de la experiencia del arte será determinante para la justa consideración de la comprensión en toda experiencia, y sostiene que la inserción de la experiencia de la obra en la conciencia estética despojan al fenómeno artístico de su dimensión de verdad.

Para la recuperación de la pregunta por la verdad del arte, Gadamer parte por preguntar si lo que tradicionalmente llamamos comportamiento estético es una manera adecuada de dirigirnos a la obra de arte. Incluso pone en cuestión el término mismo de “arte” como término diferencial que de entrada delimita el campo de la experiencia humana con vistas a un comportamiento estético (piénsese aquí, por ejemplo, en la advertencia que hace E. Gombrich al afirmar que el Arte, con mayúscula, en realidad no existe). Parte de la riqueza de enfrentar el problema del acceso a la obra hoy, residiría en explicitar la mediación en la que ya nos movemos cuando hablamos en términos de arte, comportamiento estético, conciencia estética, vivencia estética, gusto, creación, genio, imitación. De la exposición que hace Gadamer al respecto, sólo recojo aquí algunos momentos, los más relevantes para aclarar la importancia de la consideración de la vía de acceso a la obra.

Para Gadamer la determinación del concepto de realidad que subyace a la fundación de la filosofía moderna y al proyecto de las tres *Críticas* de Kant, surge de pensar la realidad como realidad posible en el ámbito de la ciencia natural pura. Con base en esta delimitación del concepto de realidad, la conciencia estética determinará el ser del arte en la oposición entre arte y naturaleza (la naturaleza de

la ciencia), y asumirá la contraposición entre apariencia (bella apariencia, arte) y realidad. Esto muestra que la conciencia estética —y quizás, en general, la óptica de la estética como ciencia— parte, por comparación, de la base metodológica de la ciencia natural, y distingue su dominio, de manera defectiva, por oposición a la realidad a la que se accede por medio del método científico.

Dada su proveniencia, el punto de vista estético se regirá siguiendo tendencias análogas a los parámetros de objetividad y de conocimiento de las ciencias naturales: su acceso a la obra de arte consiste en no dejar valer ninguna medida de contenido, y en disolver su unidad de pertenencia respecto a su mundo, en un intento por objetivar el hecho artístico (véase *Verdad y método*, p. 125). De esta manera, la significatividad de una obra de arte está determinada por el acceso estético y por su autonomía; esto significa que las relaciones de pertenencia a una época determinada y de reproducción en un lugar y momento determinados no son relevantes para lograr el justo acceso. A esta conciencia le es peculiar una abstracción de la obra de arte, es decir, un arrancar a la obra de su mundo:

Como conciencia estética, ha reflexionado hasta saltar los límites de todo gusto determinante y determinado, y representa en esto un grado cero de determinación. Para ella la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte.<sup>6</sup>

La conciencia estética efectúa lo que Gadamer llama la “distinción estética”, que se cristaliza en la abstracción de la obra de arte pura, esto es, en la abstracción de la obra respecto al contexto original vital. Una obra de arte, bajo la óptica de la conciencia estética, es abstraída, por ejemplo, de la “función” religiosa o profana que determinara su modo de ser en su mundo propio. La distinción estética busca abstraer a la obra de los momentos no estéticos de función y significado de contenido, así como de las condiciones de acceso que hacen posible que una obra se nos muestre. El modo de acceso a la obra que termina desarrollando es el de “vivencia estética”, que tiene lugar en la contraposición entre un sujeto y un objeto. La obra termina siendo un objeto para la vivencia subjetiva; más aun, con la consideración

---

<sup>6</sup> GADAMER, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, p. 125.

de la obra en su ser estético y con el ver estéticamente podría decirse que la obra deja de ser tal. En efecto, si se le arranca de su mundo (y aquí mundo no sólo se refiere a época histórica sino también a nuestro propio mundo, es decir, por ejemplo a nuestras maneras de acceso y de representación), la posibilidad de plenitud de significado que le corresponde a la obra de arte se ve drásticamente restringida.

Mediante este recuento de la formación de los conceptos estéticos, Gadamer lleva a cabo una crítica a la conciencia estética: lo erróneo del intento de pensar el ser de la obra de arte desde la perspectiva estética consiste en que ésta delimita su “objeto” desde una noción positivista de realidad y restringe la verdad a la experiencia cognitiva que se ocupa científicamente de tal realidad. Uno de los méritos más destacados de esta crítica de Gadamer a la conciencia estética consiste en reconocer en ella la presencia del modelo cognoscitivo de la ciencia natural, la cual, en tanto que se adjudica el derecho y el dominio de la verdad, cierra posibilidades de conocer que queden fuera de su metodología.<sup>7</sup> Si queda alguna posibilidad de *verdad* a la conciencia estética es la de las vivencias estéticas: en éstas, el modo de ser de la obra de arte consiste en su darse como objeto en la subjetividad de la vivencia. Frente a la verdad de las ciencias naturales, la verdad en el arte, si bien no termina siendo excluida de la conversación por falta de seriedad metodológica, sí es relegada al nivel de una verdad de segunda (que se podría validar desde las “ciencias” humanas), en la conversación de los conocedores y los artistas. Por otra parte, el hecho de concebir el ser de la obra desde la distinción estética, arranca a la obra de su lugar y de su mundo. Lo peligroso de esta abstracción –además de cerrar posibilidades de significatividad de la obra– es que la obra misma se cancela.

Frente a la indeterminación de lo estético, Gadamer plantea que “para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la ‘pureza’ de lo estético”.<sup>8</sup> Pero esta necesidad de ir más allá de la inmediatez estética no consiste en una afirmación relativista de toda la variedad de “vivencias” y circunstancias propias del ser humano. Más bien, “el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión, que es la única capaz de sustentar la existencia humana”.<sup>9</sup> Se trata entonces

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 137.

de desplegar el arte como aquello en que el ser humano tiene una experiencia de reconocimiento de lo otro y de sí mismo, esto es, una experiencia de verdad.<sup>10</sup> Con lo anterior, sólo quiero señalar la exigencia de repensar los conceptos de la tradición estética y el adecuado encuentro con los fenómenos artísticos. Como señala Gadamer, el concepto mismo de “realidad” con el que nos acercamos en nuestras consideraciones estéticas, puede convertirse en un impedimento o en un prejuicio nocivo que obstaculice la manera de darse de la obra de arte. Es fácil escuchar en estas afirmaciones el eco de Nietzsche cuando anunciaba, en *El nacimiento de la tragedia*, que “mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*”. Con estas palabras, Nietzsche empieza a pensar la relación entre arte y filosofía o, en sus palabras, entre arte y verdad, y orienta su reflexión hacia el esfuerzo por abrir la posibilidad de asegurar la mejor comprensión, intelectual e intuitiva, de lo artístico, para la cual probablemente se requerirá un tipo original de conceptos-imágenes.

\* \* \*

Pero ¿cuál es la posibilidad de verdad que se anuncia ya en esa crítica a las vías anteriores de acceso a la obra de arte? ¿Qué tipo de verdad acontece en la experiencia del fenómeno artístico? ¿De qué manera está involucrada la “realidad” en el darse de la obra de arte? Para responder a estas preguntas, es necesario empezar por pensar una relación entre arte y mundo, que supere la idea de que la obra es sólo un vehículo portador de un mensaje, contenido o afirmación sobre un referente exterior a ella misma, o que su sentido se encuentre en la vivencia subjetiva del espectador. Los tres pensadores, para enfrentar estas preguntas, harán énfasis en una dimensión propia de las obras de arte, que no tienen ni los objetos de uso, ni las cosas naturales: a pesar de haber sido producidas, las obras se plantan como algo que se sostiene en sí mismo, son autosuficientes. Para ilustrar esta dimensión, podemos pensar en experiencias con el arte muy puntuales: por ejemplo, Nietzs-

---

<sup>10</sup> Para el posterior desarrollo de GADAMER en este sentido, véase su replanteamiento del problema del modo de ser de la obra de arte desde conceptos como juego, símbolo y fiesta, por ejemplo, en *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.



che recordará que la tragedia griega (no la que leemos en los libros, sino la que acontece en el teatro de Epidauro, o en el teatro de la Acrópolis) no se subordina a la realidad cotidiana vivida por los griegos, sino que más bien la vida cotidiana hace un alto y abre el espacio para que sea la tragedia la que suceda y sea la realidad más vívida. O, como lo señala Gadamer, al referirnos al pasaje de una novela o a la palabra que surge en el poema, el lenguaje allí no sirve sólo de código común entre interlocutores, sino que el lenguaje levanta en nosotros la realidad misma de un pelotón de fusilamiento, de unos molinos de viento, del hacha que asesina a una vieja usurera, de la rosa que es sin porqué. Para comprender lo que sucede allí en el encuentro con la obra, no vamos a comprobar si la realidad es así: no le preguntamos a testigos, no buscamos molinos gigantes, no le preguntamos a la rosa su porqué.

Creo que lo que nos indican estos pensadores es que el pensar no se comporta allí de manera descriptiva, demostrativa, explicativa, ni que, en su encuentro con la obra (Heidegger pensará en la poesía, Nietzsche en la tragedia, Gadamer en la palabra poética), sólo busque lo que ella dice *del* mundo, sino que el pensar se debe disponer, más bien, a la experiencia de que la obra ante todo *dice mundo*.

Con esto quiero pensar en lo que Dieter Jähnig<sup>11</sup> reconocerá como la naturaleza “constructiva” del arte. Es decir, al apegarnos al modelo platónico del arte como imagen imitativa, se conserva la prioridad lógica y ontológica de la realidad sobre el arte. El arte llegará a hacerse presente, a partir de y con referencia a una realidad previa, referente de la obra misma. Si bien Jähnig ilustrará su tesis con ejemplos provenientes de las primeras grandes culturas, en las cuales efectivamente la arquitectura hace patente lo que se esconde en la palabra misma, es decir, su carácter de construcción originaria, esta dimensión que se abre para la experiencia artística es la de pensar la obra no como posterior temporal y lógicamente a una realidad o referente previo (también se podría pensar en la intención del artista como modelo de la obra), sino como esencialmente fundadora de mundo, de sentidos de orientación para un pueblo histórico. Respecto a las artes visuales, se podría pensar que decir que en ellas hay verdad, significa no sólo que la “imagen” corresponde a una realidad previa, que se ajuste y sea correcta según ciertos códigos o hábitos de representación. Pero ¿qué significa esto, dicho de manera afirmativa?

---

<sup>11</sup> Dieter JÄHNIG, “Arte y realidad”, en *Historia del mundo: historia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Los planteamientos diversos de Nietzsche, Heidegger y Gadamer sobre la verdad en la obra de arte, coinciden en, al menos, un punto: si hay alguna experiencia de verdad en el fenómeno artístico, ésta acontece en y por la obra misma, y no por referencia a algo externo. Con esto último me refero a los intentos de buscar relaciones entre la obra y la psique del artista, o entre ella y las relaciones de producción de una época histórica determinada, o entre ella y las recetas o los manifiestos de cualquier escuela o tradición estilística. La tesis de estos pensadores es que, si hemos de buscar la verdad en la obra, es ella misma la que debe abrirse en nuestra experiencia.

Por supuesto que lo anterior no comporta una estimación sobre el valor de acercamientos auxiliares, los cuales serán de gran ayuda para una ciencia de la historia de las interpretaciones, pero no nos acercan a la experiencia de la obra misma. Tampoco implica que la obra sea indiferente a su época; es obvio que una obra puede convertirse en documento arqueológico, sociológico, histórico, y que puede arrojar luz sobre los objetos propios de la arqueología, la sociología y la historia. Pero esto no nos dice nada de la obra, sino de quienes la objetivan en la forma de documento (una dimensión que no trabajaré aquí, pero que es igualmente válida en nuestro acceso al arte, es la de los accesos defectivos; es decir, el alejamiento, el cerramiento o la malinterpretación de la obra son igualmente experiencias válidas del fenómeno artístico).

Cuando una obra lo “afecta” a uno, se abre la posibilidad de una experiencia de sentido, en la cual se puede reconocer una relación de la obra con el mundo, un cuestionamiento de lo que sea la realidad y, en últimas, se puede reconocer uno a sí mismo. La obra no se reduce a una afirmación acerca del mundo, sino que es ella misma una afirmación de mundo. Lo que sea este mundo, no se reduce a un contenido enunciable y describible, sino que se resuelve en una experiencia auténtica. Aquí el lenguaje que intenta dar cuenta del misterio que sucede en el instante del encuentro con la obra de arte se ve forzado a los límites de lo mítico y de las metáforas inconcebibles. Y eso lo tienen en cuenta Nietzsche, Heidegger y Gadamer: por eso la importancia de poner en cuestión el lenguaje heredado de la tradición estética. Pero, ante todo, por eso la necesidad de pensar (¿con el arte?) el mundo que se afirma en una obra.

Si la obra no se limita a dar un reporte de la existencia vivida, la existencia cotidiana, ¿cuál es la realidad que se abre en la obra de arte? En esto quizá Nietzsche-

che puede ayudarnos: para Nietzsche el arte es ante todo una manera de adquirir presencia momentánea la realidad y la verdad que él llama dionisiacas. En un pasaje de *El nacimiento de la tragedia*, que me parece muy revelador en este sentido, dice Nietzsche:

[...] tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos; más aun, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte –pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo: –mientras que, ciertamente, nuestra conciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo.<sup>12</sup>

La anterior cita trae el contexto de lo que en la interpretación de Nietzsche se reconoce como la tesis de la metafísica de artista. Lo dionisiaco nos revela una verdad paradójica: la verdad es que el mundo que vivimos es, para el hombre, una “verdad” aparente. Es un mundo creado, como una obra de arte, por el “verdadero creador del mundo”. Así, el arte, el fenómeno estético, conforma lo que el hombre llama realidad (mundo y existencia) y lo que para él es la verdad. ¿Pero qué es esa existencia, ese mundo?

La segunda oportunidad en que Nietzsche formula en *El nacimiento de la tragedia* la metafísica de artista dice:

Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en este sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer.<sup>13</sup>

Y unas líneas más adelante dice Nietzsche, aclarando este concepto de la voluntad:

---

<sup>12</sup> NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2000 [1973], § 5, pp. 68-69.

<sup>13</sup> *Ibid.*, § 24, pp. 187-188.

Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerda que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisíaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba.<sup>14</sup>

¿Cómo entender ahora, con esta clarificación de la voluntad, la tesis de que sólo como fenómeno estético están justificados la existencia y el mundo? El juego de creación y destrucción de mundos surge como reacción de una sobreplenitud creativa que se revela en el influjo de lo dionisíaco. La existencia, el mundo, lo que éstos son para el hombre, son sólo un momento de la realidad total primordial. Una primera manera de entender la justificación estética de la existencia es que el arte mantiene al hombre en la vida, le da al hombre su mundo. Pero además para el verdadero creador, tal existencia y tal mundo están justificados como partes del juego de la sobreplenitud creadora. ¿Y con qué fundamento deberíamos aceptar la enunciación nietzscheana de una tal realidad primordial? Independientemente del carácter metafísico –incluso platónico– del planteamiento de tal realidad,<sup>15</sup> vale la pena detenerse en el poder cuestionador de este planteamiento: pensar el referente, la realidad e incluso el sentido, no como una instancia exterior previa y/o independiente del fenómeno artístico, sino como acontecimiento mismo de la obra de arte. Por ejemplo, la realidad del mundo griego se abre en la puesta en escena de la obra.

\* \* \*

Creo que en lo anterior ya hemos insinuado que la experiencia del fenómeno artístico está atravesada por el carácter temporal de la obra de arte. Es decir, ésta

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>15</sup> Considero que una buena indicación acerca de cómo Nietzsche se libera de la falacia platónica, es que esa realidad primordial a la que se refiere Nietzsche no consiste en una realidad única, estable e idéntica, sino que por el contrario exhibe los rasgos de lo múltiple, cambiante y contradictorio. No es éste el lugar para desarrollar este argumento, pero creo que detenerse en él daría pistas para hacer frente y acceder al fenómeno de lo múltiple, fragmentario y aun arbitrario de cierto tipo de arte contemporáneo.

acontece como tal, como un acontecer que abre el espacio de una experiencia peculiar y un reconocimiento de nuestras relaciones con nuestro mundo, con la obra, con nosotros mismos, y tiene su ser en ser tal acontecer mismo. Heidegger será muy sensible a ese carácter temporal (sucede en el encuentro de la obra) e histórico (la obra surge desde su mundo, que puede estar en retroceso u ocultamiento, y se abre a una experiencia igualmente situada en un mundo histórico).

Para escuchar algunas indicaciones de Heidegger, en el sentido del acceso justo a la obra de arte, quiero detenerme en algunos aspectos de “El origen de la obra de arte”, ese paisaje necesariamente desolador o abandonado, como la reseñó un diario de Frankfurt, en 1936, cuando fue pronunciada en la forma de conferencia en una lectura pública.

Quizá la afirmación de Heidegger acerca del ser de la obra de arte como “ponerse-en-obra-la-verdad” es la tesis central de sus planteamientos sobre el arte. Es decir, preguntarse por el sentido de la obra de arte no tiene que ver con la intención del artista o la mirada contemplativa del esteta, sino con el acontecimiento de verdad en el encuentro con la obra misma. En “*El origen de la obra de arte*”, Heidegger señala que esta expresión –ponerse-en-obra-la-verdad– es deliberadamente ambigua: por un lado, dice que el arte es la fijación de la verdad que se establece a sí misma en la figura de la obra; por otro lado, significa que la obra de arte acontece como tal obra de arte, es decir, que el ser obra de arte se da en su carácter de acontecimiento, y no en su ser objeto para una percepción o para un examen.

En la producción de la obra acontece la posibilidad de que se dé el des-ocultamiento de lo que es, que en ella no sólo se copien unos zapatos de campesina, como en el cuadro de Van Gogh, o un paisaje, o un soberano, sino que se abra el “ahí”, la posibilidad, de que lo que sea se muestre como lo que es. ¿Pero qué significa ese “como lo que es”? Para Heidegger, pensar que el arte es una manera de preservar, mediante la producción de la obra, la verdad que surge en la obra misma, significa que se le hace patente al hombre el acontecimiento de la verdad. Esto no quiere decir que la verdad sea algo previo (como un sentido, un significado o un referente) a la obra y a su encuentro, que luego llegue a decantarse, mediante la actividad del artista, en la obra, y que luego se manifieste a sí misma mediante la figura de la obra. Más bien, se trata de poner en obra el suceder mismo de la verdad: ese “lo que es” que se des-oculta en la obra, es la experiencia de que el mundo, el hombre, los sentimientos, etc., vienen de un fondo de lo oculto y, en

toda genuina experiencia (en este caso, en la obra), surgen en el ahí abierto por la obra misma y son tal y como son.

Tratando de hacer un acercamiento desde los términos de la tradición estética (lo cual es una fórmula segura para la mala comprensión de Heidegger... me disculpo), podríamos decir que la afirmación de Heidegger significa, vista desde el “espectador”, que éste se abre al acontecimiento mismo de la obra como tal acontecer y que como “espectador” debe simplemente asistir a ese acontecer, a esa expectativa de sentido que es la obra misma, y tratar de mantener abierto el suceder mismo de la obra. De aquí que el “cuidador” (así es como Heidegger repiensa al espectador) no asalte la obra con expectativas de sentido fijadas por algún marco teórico previo, o con pretensiones de comparación entre la obra y una realidad previa dada. La expectativa de sentido es legítima sólo si deja acontecer a la obra desde ella misma.

Para terminar este aparte, quisiera destacar un último rasgo del acontecer de la verdad en la obra de arte, en la visión de Heidegger. En varios lugares de *El origen de la obra de arte*, Heidegger parece insistir –al parecer, de nuevo en contra de la tradición metafísica occidental que piensa la verdad en términos de lo estable, eterno, permanente– en el carácter repentino de lo que se da en el encuentro con la obra de arte. Por ejemplo, “[La] proximidad de la obra nos ha llevado repentinamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente”.<sup>16</sup>

Luego, “el establecimiento de la verdad en la obra es un modo de traer delante (pro-ducir) eso que antes no era todavía y después no volverá a ser nunca”.<sup>17</sup>

Más adelante dirá que la obra de arte es un combate, que por ahora podemos entender como las dimensiones de lo familiar y de lo desconocido, del sentido y del acontecimiento, del claro y del oscuro en la búsqueda de significatividad. Y dice que en ese combate: “[...] emerge lo inseguro [monstruoso] y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro [...] la obra nos empuja [...] fuera de lo habitual”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Martin HEIDEGGER, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 28. Las traducciones de las citas provenientes de este texto de Heidegger han sido ligeramente modificadas.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.

Y, finalmente, “el cuidado por la obra es, como saber, el lúcido internarse en lo inseguro [monstruoso] de la verdad que acontece en la obra [...]”<sup>19</sup>

\* \* \*

Finalmente, dentro de este intento de diálogo con estos tres pensadores, quisiera llamar la atención sobre una dimensión de la experiencia comprensora propia del ser humano, que destaca Gadamer. De pronto, para nuestro interés de propiciar el encuentro de arte y pensar, valga la pena destacar el hecho de que para Gadamer la experiencia de la obra de arte puede llegar a convertirse en modelo de toda experiencia de comprensión humana. Nuestra relación con las obras de arte no es distinta a la relación actuante que mantenemos con el mundo. Sobre todo si recordamos la idea de que en las obras de arte no sólo se da una imagen de lo que sea el mundo, sino ante todo una mirada momentánea en el combate de familiaridad e inseguridad que constituye la experiencia misma de mundo. Si ésta es la experiencia del fenómeno artístico, ese acontecimiento claro-oscuro de verdad, ¿cuál sería entonces una vía de acceso al fenómeno artístico que hiciera justicia a tal acontecimiento?

Dentro de las investigaciones acerca del comprender humano, y como una estrategia para mostrar que la posibilidad de verdad no se restringe a la experiencia cognoscitiva metódica, Gadamer destaca la importancia de la “primacía hermenéutica de la pregunta”.<sup>20</sup> En algunos ensayos cortos, Gadamer destaca que, cuando estamos dispuestos a entrar en un intercambio significativo de comprensión, esto es, para que se dé una experiencia vinculante y no sólo de mero intercambio de información, debemos partir de dos principios existenciales esenciales: “[...] la condición primaria para esto es que no lo sepamos ya todo, y que lo que pensamos que sabemos es susceptible de ponerse en cuestión [...]”.<sup>21</sup>

¿Qué nos puede indicar esto sobre nuestra experiencia con el arte? La capacidad de ser interpelados por una obra de arte parte del reconocimiento de que estemos dispuestos a que algo se nos diga. Quizá no hay comentario más dicente

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>20</sup> GADAMER, *Verdad y método 1*, pp. 439 y ss.

<sup>21</sup> GADAMER, “Sobre la contribución de la poesía en la búsqueda de la verdad”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.

en el sentido contrario de esta condición que el comentario “eso lo pude haber hecho yo” pronunciado ante una obra de arte, particularmente por un espectador que aún espera los destellos de la gran obra de arte o los guiños del genio artístico kantiano para satisfacer su fruición estética. La experiencia de la obra de arte parte del supuesto del asombro y de la pregunta: la obra se yergue, por así decirlo, como una interrogación plantada ante la familiaridad de lo dado o de lo habitual. Por otra parte, si la experiencia llega a ser vinculante, ese descampado o esa incertidumbre provocada por el encuentro con la obra, abre la posibilidad del sin-sentido (lo cual no necesariamente debe ser visto como una experiencia artística o “estética” negativa), del caer en lo desconocido o incomprensible sin más.

Sobre lo anterior, es necesario recordar las desconcertantes preguntas de Heidegger planteadas hacia el final de “La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento”:

¿No tiene acaso la obra en cuanto obra que señalar lo que no está a disposición del hombre, lo que se encubre, para que la obra no diga tan sólo lo que ya se sabe, conoce y practica? ¿No tendrá la obra de arte que silenciar aquello que se encubre, y que, como lo-que-se-encubre, despierta en el hombre el temor de lo que no se deja ni planificar ni dirigir, ni calcular ni fabricar?<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> HEIDEGGER, “La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento”, en *Er. Revista de Filosofía*, N° 15, 1993.



## Bibliografía

- GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona, Herder, 2002.
- . *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1993.
- . *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.
- . *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.
- . “La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento”, en *Er: Revista de Filosofía*, Nº 15, 1993.
- JÄHNIG, Dieter. *Historia del mundo: historia del arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Antología*. Edición de Joan B. Llinares Chover. Barcelona, Península, 1988.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000 [1973].

*Estética: miradas contemporáneas 2. Teoría, praxis, sociedad* compila una serie de ensayos académicos cuyas temáticas examinan, desde varias perspectivas teóricas y disciplinares, diversos tópicos relacionados con la naturaleza de los fenómenos artísticos, la imagen y la arquitectura. Es el resultado de la reflexión y el debate que, alrededor de temas relacionados con las teorías estéticas, se han llevado a cabo en el ámbito de algunos de los grupos de estudio conformados por profesores del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

ISBN 978-958-9029-94-7



9 789589 029947