

Gadamer y el Arte como posibilidad de libertad

Roger Edgardo Díaz Carreño

Trabajo de Grado para Optar por el título de Magister en Filosofía

Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano

Doctor en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Maestría en Filosofía

Bucaramanga, Santander

2026

## **Dedicatoria**

A mamá, quien siempre me apoyo en el sendero de la historia, la filosofía y en el salto al vacío como principio del pensamiento.

En memoria de mi padre.

### **Agradecimientos**

Agradezco en demasía a todos aquellos que aportaron en este camino del arte, a mis hermanos y al profesor Jorge Francisco Maldonado por su paciencia y sus aportes.

## Tabla de Contenido

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	10
1. ¿Gadamer, un teórico para plantear el arte como posibilidad de libertad?.....	15
1.1 Consideraciones biográficas .....	15
1.2 ¿Gadamer un crítico de la modernidad? .....	21
1.3 ¿Gadamer, un pensador romántico?.....	18
2. Acercamientos conceptuales.....	24
2.1 Definición de arte y su función en el mundo planteada a partir de Georg Gadamer .....	24
2.2 2.2 La obra de arte como acontecimiento.....	25
2.2 El juego del arte .....	28
2.3 La experiencia estetica .....	34
3. El arte como posibilidad de libertad en tres artistas colombianos .....	446
3.1 El arte como posibilidad de libertad en la obra de Doris Salcedo.....	44
3.2 El arte como posibilidad de libertad en la obra de German Toloza.....	50
3.3 El arte como posibilidad de libertad en la obra de Nicolás Cadavid .....	55
4.Conclusiones .....	62
Referencias Bibliográficas .....	65

## Lista de Figuras

	<b>Pág.</b>
1. <i>Violencia</i> , Alejandro Obregón, (1962) .....	20
2. <i>El hombre del Guanábano</i> , German Toloza (2005) .....	30
3. <i>Shibboleth</i> , Doris Salcedo (2007) .....	49
4. <i>Sumando Ausencias</i> , Doris Salcedo (2019) .....	50
5. <i>Plegaria Muda</i> , Doris Salcedo (2008-2010) .....	51
6. <i>En nadador solitario</i> , German Toloza (1996-1997) .....	54
7. <i>En nadador solitario</i> , detalle, German Toloza (1996-1997) .....	55
8. <i>A la luz de las ruinas</i> , Nicolas Cadavid (2022) .....	59
9. <i>A la luz de las ruinas II</i> , Nicolas Cadavid (2022) .....	60

## Resumen

**Título:** Gadamer y el Arte como posibilidad de libertad\*

**Autor:** Roger Edgardo Díaz Carreño\*\*

**Palabras Clave:** Gadamer, libertad, arte, hermenéutica

**Descripción:** En este trabajo de grado, se piensa que el arte, más que una manifestación estética o una simple forma de representación, puede ser concebido como una vía privilegiada para interrogar la realidad, generar experiencias de verdad y abrir caminos hacia la libertad. Por lo anterior, parte de una inquietud central: ¿es posible pensar el arte como una experiencia liberadora en un mundo atravesado por discursos hegemónicos, estructuras técnicas y condicionamientos históricos? Para responder a este interrogante, se toma como eje teórico la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, quien, lejos de reducir la verdad al método científico, plantea que también en la experiencia artística acontece conocimiento y verdad.

El pensamiento de Gadamer ofrece un marco fértil para repensar la relación entre arte, interpretación, tradición y libertad. Su crítica al cientificismo moderno y su comprensión del arte como acontecimiento de sentido permiten comprender la obra no sólo como objeto, sino como fenómeno dinámico, donde artista, obra y espectador participan en un mismo juego hermenéutico.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado serrano. Doctor en filosofía.

En este contexto, la libertad no se entiende como autonomía abstracta, sino como una apertura a la comprensión, un salir de sí hacia el otro en el marco de una experiencia compartida.

Por lo anterior, este trabajo propone explorar el arte como posibilidad de libertad desde una perspectiva hermenéutica, tomando como base las categorías fundamentales del pensamiento gadameriano —experiencia, juego, ejecución, acontecimiento, tradición y prejuicio—, y analizando cómo éstas se expresan en obras contemporáneas de artistas colombianos como Doris Salcedo, Nicolás Cadavid y José Germán Toloza. Cada uno de ellos, desde distintas prácticas y lenguajes, pone en juego procesos de creación donde el arte se convierte en una forma de interpelación y reapropiación del mundo, de resistencia ante el olvido, y de reconciliación con la memoria.

Así, este trabajo no busca ofrecer una definición cerrada del arte ni una teoría total de la libertad, sino abrir un espacio de reflexión donde el arte sea comprendido como una forma singular de experiencia que, precisamente por su carácter interpretativo, simbólico y abierto, permite pensar la libertad desde la fragilidad y la finitud de la existencia humana.

## Abstract

**Title: Gadamer and Art as a Possibility of Freedom\***

**Author: Roger Edgardo Díaz Carreño\*\***

**Keywords: Gadamer, freedom, art, hermeneutics**

### **Description:**

In this degree work, it is thought that art, more than an aesthetic manifestation or a simple form of representation, can be conceived as a privileged avenue to interrogate reality, generate experiences of truth, and open paths to freedom. For this reason, it starts from a central concern: is it possible to think of art as a liberating experience in a world shaped by hegemonic discourses, technical structures, and historical conditioning? To answer this question, the hermeneutic philosophy of Hans-Georg Gadamer is taken as a theoretical axis, who, far from reducing truth to the scientific method, proposes that knowledge and truth also occur in artistic experience.

Gadamer's thought offers a fertile framework for rethinking the relationship between art, interpretation, tradition, and freedom. His critique of modern scientism and his understanding of art as an event of meaning allow for the comprehension of the work not only as an object but as a dynamic phenomenon, where artist, work, and viewer participate in the same hermeneutic game. In this context, freedom is not understood as abstract autonomy, but as an openness to understanding, a stepping out of

---

\* Degree Work

\*\* Faculty of Human Sciences. Philosophy School. Master's Degree in Philosophy. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano. Ph.D. in Philosophy.

oneself towards the other within the framework of a shared experience. Therefore, this work proposes to explore art as a possibility of freedom from a hermeneutic perspective, based on the fundamental categories of Gadamerian thought — experience, play, execution, event, tradition, and prejudice — and analyzing how these are expressed in contemporary works by Colombian artists such as Doris Salcedo, Nicolás Cadavid, and José Germán Toloza.

Each of them, from different practices and languages, engages in processes of creation where art becomes a form of questioning and reappropriation of the world, a resistance against forgetfulness, and a reconciliation with memory. Thus, this thesis does not seek to offer a closed definition of art or a total theory of freedom, but rather to open a space for reflection where art is understood as a unique form of experience that, precisely because of its interpretative, symbolic, and open character, allows us to think about freedom from the fragility and finitude of human existence.

## Introducción

Al realizar un estado de la cuestión referente al arte como posibilidad de libertad o singularidad en los estudios hermenéuticos de G. Gadamer, se puede observar que el tema no ha sido abordado de manera exhaustiva en investigaciones filosóficas. Sin embargo, se pueden encontrar algunos textos y artículos que dan cuenta de algunas aproximaciones al respecto. Entre ellos, dos libros: *El Arte como Racionalidad Liberadora, Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer* (2000) de Carmen López Sáenz y *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer* (2005) de María Antonia de González. Sumado a dos artículos: *Arte, juego y fiesta en Gadamer de Oscar Lorca* (2005) y *El “juego del arte” como liberación* (2008) de María Cristina Ríos.

Lo anterior no quiere afirmar que la bibliografía sea tan reducida, solo que el abordaje de estas cuatro investigaciones dedica su estudio de manera directa a la temática de este trabajo de grado. Por esta razón a continuación se mencionarán algunos aspectos de dichos trabajos.

Entre el materia bibliográfico revisado cabe mencionar dos libros, el primero: *El Arte como Racionalidad Liberadora, Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*(2000) de Carmen López Sáenz, donde se sitúa al arte como una forma de conocimiento dotada de una función liberadora en la cual el arte “dejando ser lo posible, la bella promesa, permitiéndonos acceder a mundos más verdaderos (no porque sean diferentes, sino porque tienen

una referencia más humana, tolerante, global y, por tanto, más real, aunque no sea actual)” (López, 2000, 15).

El libro está compuesto por cuatro capítulos, el primero dedicado a Marcuse donde se plantea el cuestionamiento a la racionalidad tecnológica y se observa a la razón crítica en coincidencia con la función liberadora del arte. El segundo a Merleau-Ponty donde trae a colación algunas reflexiones sobre el arte, en las cuales se confirma la relación entre estética y racionalidad al observar la pintura moderna, hallando en ella respuesta a su constante preocupación ontológica. El tercero a Gadamer en el cual plantea a la experiencia artística como la más privilegiada de las manifestaciones de la racionalidad; por ello, gran parte de *Verdad y Método* está dedicada al arte, porque el arte contiene y trasmite verdad.

Por último, Carmen López cierra el libro con un cuarto capítulo donde confluyen los tres autores en la propuesta del arte como racionalidad liberadora, poniendo en cuestión las posturas acerca de la muerte del arte, la muerte del individuo y la muerte del artista, para reiterar el papel utópico del arte como vehículo de aproximación a la verdadera realidad y como fuerza liberadora, donde su poder liberador no es ilusorio “porque se abre desde la racionalidad humana” (López, 2000, 212)

El segundo libro *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer* (2005) de María Antonia de González, aunque explícitamente no trate el tema de la liberación, si se aproxima a los planteamientos de Gadamer acerca del arte, elaborando una comparación entre los planteamientos estéticos del autor con los de sus predecesores, entre ellos,

Kant en la *Crítica del juicio*, Hegel en la *Estética* y Heidegger en *El origen de la obra de arte* y Hölderlin y la esencia de la poesía.

Con dichas comparaciones, la autora quiere mostrar que Gadamer ofrece nuevas reflexiones sobre el arte y sobre la experiencia del arte, por cuanto critica el subjetivismo moderno a partir de las ideas de verdad y método que subyacen en él, se instaura otra idea de verdad que permita una nueva experiencia del ser, empleando conceptos como el de juego, arte y el de ser entendido como re-presentación, este último, como punto de unión entre la hermenéutica y la estética. A su vez, muestra como en el vínculo estética-hermenéutica, la obra de arte se presenta como una alternativa para filosofar de un nuevo modo, pues a través de ésta experimentamos no sólo el ser, sino a nosotros mismos cuando nos involucramos como lectores o jugadores.

En segunda medida se pueden encontrar algunos artículos, entre ellos: *Arte, juego y fiesta en Gadamer* (2005) de Oscar Lorca y *El "juego del arte" como liberación* (2008) de María Cristina Ríos Espinosa donde se intenta probar como el juego y el arte abren las posibilidades de liberación del hombre y de su sociedad dentro de los límites del reino de la necesidad, utilizando para ello los elementos conceptuales de Eugen Fink y Gerog Gadamer, quienes se oponen a ver el comportamiento lúdico humano como un fenómeno aislado del mundo de la seriedad, como ha sido considerado por la filosofía occidental moderna, sino por el contrario como uno de los fenómenos más serios de la existencia, por ser un modo de libertad humana.

Ahora bien. En este trabajo se piensa que el arte, más que una manifestación estética o una simple forma de representación, puede ser concebido como una vía privilegiada para interrogar la realidad, generar experiencias de verdad y abrir caminos hacia la libertad. Por lo anterior, *Gadamer y el Arte como posibilidad de libertad*, parte de una inquietud central: ¿Qué implica pensar el arte como una experiencia liberadora en un mundo atravesado por discursos hegemónicos, estructuras técnicas y condicionamientos históricos? Para responder a este interrogante, se toma como eje teórico la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, quien, lejos de reducir la verdad al conocimiento y método científico, plantea que también en la experiencia artística acontece conocimiento y verdad.

El pensamiento de Gadamer ofrece un marco fértil para repensar la relación entre arte, interpretación, tradición y libertad. Su crítica al cientificismo moderno y su comprensión del arte como acontecimiento de sentido permiten comprender la obra no sólo como objeto, sino como fenómeno dinámico, donde artista, obra y espectador participan en un mismo juego hermenéutico. En este contexto, la libertad no se entiende como autonomía abstracta, sino como una apertura a la comprensión, un salir de sí hacia el otro en el marco de una experiencia compartida.

Por lo anterior, este trabajo propone explorar el arte como posibilidad de libertad desde una perspectiva hermenéutica, tomando como base las categorías fundamentales del pensamiento gadameriano: experiencia, juego, ejecución, acontecimiento, tradición y prejuicio, con el fin de mostrar cómo éstas se expresan en obras contemporáneas de artistas colombianos como Doris

Salcedo, Nicolás Cadavid y José Germán Toloza. Cada uno de ellos, desde distintas prácticas y lenguajes artísticos, ponen en juego procesos de creación donde el arte se convierte en una forma de interpelación y reapropiación del mundo, de resistencia ante el olvido, y de reconciliación con la memoria.

Así, este trabajo no busca ofrecer una definición cerrada del arte ni una teoría total de la libertad, sino abrir un espacio de reflexión donde el arte sea comprendido como una forma singular de experiencia que, precisamente por su carácter interpretativo, simbólico y abierto, permite pensar la libertad desde la fragilidad y la finitud de la existencia humana.

Por último, cabe decir que este trabajo de grado se compone de tres capítulos. El primero versa sobre ¿Gadamer, un teórico para plantear el arte como posibilidad de libertad? El segundo presenta los aspectos conceptuales de la propuesta, donde se toma como centro la definición de arte, la obra de arte como acontecimiento, el juego del arte y la experiencia estética como experiencia hermenéutica. Terminado con ultimo capitulo donde se puede observar, cómo la propuesta del arte como posibilidad de libertad se expresa en algunas obras plásticas de tres artistas colombianos.

## **1. ¿Gadamer, un teórico para plantear el arte como posibilidad de libertad?**

Para comenzar a realizar un análisis cuyo centro sea el arte como posibilidad de libertad, es preciso despejar en lo posible la siguiente interrogante: ¿Por qué emplear un autor como Hans Georg Gadamer para realizar una tesis cuya aspiración sea plantear una posibilidad de libertad a través del arte? Por ello se propone recorrer los momentos cruciales de la vida de Gadamer para entender su compromiso con el arte en su sistema de pensamiento. Así se podrá revisar su crítica a la modernidad y, por último, su separación respecto de las concepciones románticas que, sin embargo, fueron su fuente de análisis en términos estéticos.

### **1.1 Consideraciones biográficas**

Gadamer fue testigo privilegiado del siglo XX. Su vida viene marcada por el nacimiento de un nuevo siglo, la primera guerra mundial, el fracaso de la república de Weimar, el surgimiento del Nazismo, la segunda guerra mundial, la división de Alemania en dos tras la Guerra, la guerra fría y todos los conflictos bélicos de gran parte de la segunda mitad del siglo XX. Además, pudo observar las grandes transformaciones que tuvo el arte tras las dos olas de las vanguardias artísticas, la configuración del arte de concepto, la inclusión del cuerpo (performance) y las nuevas tecnologías en el campo del arte.

Todo ello lo presenció cercano al mundo de la filosofía, ya que fue catedrático en diversas universidades alemanas y discípulo del que quizá fue el más grande filósofo del siglo XX, Martin

Heidegger, del cual tomo varios elementos de su propuesta filosófica como punto de partida para elaborar su propio pensamiento, en el cual el arte tendría un valor fundamental para elaborar toda su propuesta hermenéutica.

Existen una gran cantidad de consideraciones biográficas para justificar la elección de un filósofo como Gadamer para elaborar una propuesta cuyo centro sea la libertad por el arte, sin embargo, no se realizará dicho examen, ya que como afirma Grondin en su biografía de Gadamer, él mismo no era muy partidario de las biografías de filósofos por dos razones fundamentales:

“en primer lugar, porque dar importancia a la biografía de un pensador puede recordar a la intención romántica de reducir la comprensión a la vivencia subjetiva y en segundo lugar, porque podría interpretarse como una especie de relativismo histórico, que hace depender de la biografía el pensamiento de un pensador” (Grondin, 2000, p. 24).

Además esta investigación no quiere centrarse en un análisis biográfico, cuyo fin sea justificar la elección de un filósofo para emplear el fruto de su pensamiento para realizar un análisis. Por ello, se van a tomar elementos teóricos que justifiquen el uso de la hermenéutica planteada por Gadamer para desarrollar el acercamiento a su propuesta filosófica donde se expresen argumentos que esbocen al arte como una posibilidad de libertad, tomando al autor como crítico de la modernidad y cercano al pensamiento romántico desde una perspectiva estética.

## 1.2 ¿Gadamer un crítico de la modernidad?

Hay numerosos autores que han abordado como problema filosófico la crítica a la modernidad, entre ellos Adorno, Marcuse, Horkheimer, Heidegger, Deleuze, Foucault, Habermas, Agamben, entre otros. Sin embargo, solo algunos de ellos han tomado como centro de análisis al arte como forma particular de la expresión humana y sobre todo de conocimiento.

En la introducción de *Verdad y Método* Gadamer afirma que el arte es conocimiento, que en la experiencia de la obra de arte permite participar en el conocimiento, y que en la experiencia estética hay verdad y hace imperativo su reconocimiento.

“El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites” (Gadamer, 2006, p. 158).

En este sentido Gadamer se enmarca en la crítica a la modernidad, por cuanto su pensamiento surgió como una crítica al conocimiento obtenido a partir de la ciencia, “una especie de segundo romanticismo, de la necesidad de una defensa frente a la industrialización, la burocratización, la tecnificación y la racionalización de la vida” (Gadamer, 2013, p. 203).

Por ello plantea un pensamiento escéptico frente a la ciencia y la técnica como único medio y método para llegar a la verdad y al conocimiento, por cuanto enuncia que la ciencia no emancipa, sino que sojuzga y cristaliza sus resultados como verdad y su método como el único medio posible para establecerla. Dicho escepticismo se puede interpretar como una defensa de la libertad. La

libertad entendida hermenéuticamente supone liberarse de los límites constrictores de la ciencia. (Chaparro, 2010, p. 90)

Por eso la libertad hermenéutica se acerca más a la libertad del arte y la creación que a la libertad que ofrece la ciencia moderna. Por cuanto plantea una lucha inicial por liberar a la verdad de las restricciones impuestas por el cientifismo y la metodología propia de la ciencia; es decir, la verdad ha de ser autónoma respecto a la ciencia<sup>††</sup> y uno de los caminos para ello puede ser el arte (Gadamer, 2002, p. 376).

Por lo anterior se puede decir que Gadamer elabora una crítica a la modernidad, sin embargo, se enfrenta a diversos problemas que se encuentran incrustados en su propio planteamiento filosófico. Desde diversos puntos de vista se ha criticado la filosofía de Gadamer por su supuesta incapacidad emancipadora y por un supuesto conservadurismo que se aferra a conceptos como tradición, autoridad y prejuicios. Gadamer ha puesto en circulación filosófica estos conceptos que eran de complejo abordaje desde la ilustración y que muchas veces han sido interpretados como preceptos filosóficos que atan al individuo a su historicidad y no como constructor de esta.

Lo anterior se evidencia en fragmentos de la obra de Gadamer que pueden comprometer un discurso sobre la libertad humana. En uno de ellos se expresa lo siguiente: “En realidad, la historia

---

<sup>††</sup> En palabras de Gadamer: “Mientras proseguía el auge de las ciencias naturales, dando que hablar sobre todo con la teoría de la relatividad de Einstein, cundía un verdadero talante catastrofista en los sectores ideológicos de la literatura y la ciencia, talante que inducía al repliegue en sí mismo y propiciaba la ruptura con las antiguas tradiciones”.

no nos pertenece, sino que nosotros pertenecemos a ella.” (Gadamer, 2006, p. 344). Esto podría ser interpretado como una dependencia irreductible del individuo a las circunstancias históricas de su temporalidad, pero también se podría observar como una oportunidad para interrogar las causas y consecuencias de dichas circunstancias, y su incidencia en la temporalidad del individuo, logrando con ello una comprensión profunda del mundo.

Por otra parte, Gadamer también expresa que “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser” (Gadamer, 2006, p. 361) sin embargo, dichos prejuicios también pueden ser suspendidos en aras de la interpretación y la comprensión, lo cual puede reflejar un aliento de autorreflexión del individuo, que generaría una experiencia particular del mundo.

Dicha experiencia se puede observar en la obra de Alejandro Obregón titulada, *Violencia*, la cual fue realizada bajo un contexto histórico turbulento de la historia de Colombia, donde la violencia partidista había llegado a su máxima expresión de barbarie.

Obregón relata a través de algunos elementos iconográficos la expresión literal de la violencia, retratada en una mujer en cinta y motilada, y además insinúa un paisaje que alivia el hecho violento, cuya composición y expresión cromática va más allá de la crueldad del fenómeno que ha querido representar.

Por ello su experiencia con la situación histórica y con sus mismos prejuicios, probablemente lo llevaron a un grado de interpretación y comprensión a partir de sí mismo como lo expresa Marta Traba:

“El tema de la violencia, cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte. [...] Obregón, que siempre tiende a ‘salvar’ sus cuadros de los abismos grises por medio de alguna nota fugaz y deslumbrante, no ha intentado aquí nada semejante. El cuadro es absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso: por vez primera la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida.” (Traba, 1982, p. 96)



1. Alejandro Obregón, *Violencia*, 1962. Óleo sobre tela, 1.55 m x 1.87 m

Al observar el cuadro no se puede negar que la realidad histórica es un determinante previo de toda vivencia, como afirmaba Gadamer, sin embargo, a través de la experiencia hermenéutica, el artista logra interrogar dicha realidad y suspender sus prejuicios, para encontrarse con una forma

privilegiada de conocimiento; el arte, y con ello logra el aliento de autorreflexión para dar paso a una creación plástica, donde se funden cuerpo, territorio y barbarie.

### **1.3 ¿Gadamer, un pensador romántico?**

Afirmar que Gadamer es un pensador adscrito al romanticismo puede tornarse una idea atrevida y hasta anacrónica, que requiere un análisis profundo y sistemático de su obra para demostrarlo, o por lo menos insinuarlo. No obstante, pueden plantearse algunas consideraciones al respecto.

En el libro titulado *El legado de Gadamer*, capítulo VII, Arte y verdad: el límite de la estética de Gadamer, se plantea que, si bien todo el pensamiento del filósofo no lo vincula directamente al romanticismo, si considera que en el campo de la estética el lugar de la filosofía de Gadamer si es dicha forma de pensamiento (Zúñiga, 2004, p. 137).

En este sentido se puede decir que el arte para el romántico es:

“esencialmente producción y auto creación de la vida (poiesis). Así, por ejemplo, Schegel sostiene que la vida del hombre es una creación, una continua meditación sobre el (...) enigma de su destino. El determina sin tregua este destino, que consiste, precisamente en ser porvenir y determinación” (Jaramillo, 2000, p. 103)

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe la posibilidad que a partir de una perspectiva estética la experiencia del arte se entienda como un aliento de libertad, pero en palabras de Gadamer:

“el arte no se ofrece libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado. Y lo maravilloso y

misterioso del arte es que esta pretensión determinada no es sin embargo una atadura para nuestro ánimo, sino que precisamente lo que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer.” (Gadamer, 2001, p. 295)

Así Gadamer refuta que el arte sea dependiente exclusivamente del "estado de ánimo" del espectador o de su experiencia emotiva con el mundo o con los otros, ya que la obra de arte contiene elementos concretos, que se acercan a un significado determinado, aunque este no cierra la libertad de quien interpreta la obra y que se acerque a un ejercicio interpretativo de carácter subjetivo, donde la interpela y expresa su propio horizonte de comprensión.

Por lo anterior la obra no es una simple representación de lo emocional, sino una forma en la que la vida misma es representada simbólicamente, revelando aspectos esenciales de la existencia como conocimiento. En este sentido:

“La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. Para la estética esto tiene como consecuencia que el llamado arte vivencial aparezca como el arte auténtico” (Gadamer, 2006, p. 107).

Así, la obra de arte puede ser vista como símbolo pleno de la vida, objeto de una vivencia estética que no se encuentra necesariamente atada a la subjetividad de quien la interpreta, sino como una dimensión vivencial que expresa de manera estética la vida. Por ello la obra no refleja

la vida como una presentación de la misma, sino que la representa de manera simbólica, configurando aquello que en la cotidianidad permanece imperceptible o incomprensible.

Por lo anterior, aunque Gadamer toma la idea de la profundidad simbólica del arte y la dimensión de verdad en la experiencia estética, no comparte la idea romántica del gusto, de la mistificación de la obra de arte, ni del genio que la produce en el sentido poietico, ya que la vivencia estética auténtica no se mide por la intensidad del sentimiento, sino por la capacidad de reconocer y comprender aspectos fundamentales de la existencia humana, entre ellos la tradición y la historicidad, por cuanto lo simbólico no remite a algo externo, sino que “lo que significa se da en él mismo”, haciendo presente una verdad que se revela en el acto de interpretación (Gadamer, 2006, p. 300).

En síntesis, Gadamer reconoce algunos elementos propuestos por el Romanticismo y lo cuestiona desde una perspectiva hermenéutica, pero reconoce la potencialidad liberadora y simbólica del arte desde la idea romántica, aunque bajo una concepción más amplia y crítica de la hermenéutica del diálogo, donde la libertad y la verdad emergen del encuentro entre horizontes de comprensión, no de una experiencia emocional subjetiva o de una ruptura idealizada con la tradición.

## **2. Aspectos conceptuales**

**En este capítulo se presentarán los aspectos conceptuales de la propuesta, donde se toma como centro la definición de arte, la obra de arte como acontecimiento, el juego del arte y la experiencia estética como experiencia hermenéutica.**

### **2.1 Definición de arte y su función en el mundo planteada a partir de Georg Gadamer**

El definir el arte como elemento liberador, ya sea como objeto, que sería el caso para las artes formales, o como experiencia y estímulo sensitivo donde la acción (performance, happening, obra de teatro) es bastante complejo, ya que su condición artística es puesta en discurso a través de la Academia, la crítica o una comunidad de artistas que se encuentran ligadas a una tradición artística predominante. Esta situación se debe analizar desde unos conceptos específicos para comprender lo que se denomina como Arte y como puede ser el acto creativo o expectante un ejercicio de suspensión con intención emancipadora.

Por ello, conceptos como el de Arte, estética, experiencia estética son de vital importancia para definir una relación hermenéutica entre creador-obra y espectador-obra y en sí, la experiencia que tiene el ser humano al poner en vilo sus prejuicios a través de una experiencia particular consigo mismo, con los otros y con el mundo mediante un acto creativo u expectante con intención liberadora.

En este estado de la cuestión es necesario interrogarse sobre el primer aspecto: ¿Qué es Arte?

Si se remonta a la Grecia clásica se puede decir que el arte es aquello que refleja la belleza del mundo, concepto motivado por el profundo antropocentrismo que dominaba la época. Por ende, el arte se veía reflejado en aquella obra que cumplía la condición simétrica, armónica y equilibrado del objeto cuyo culto es predominante, el cuerpo humano. Por ello la representación artística por excelencia en dicha temporaneidad era la escultura y la arquitectura, y si esta se aproximaba a la perfección simétrica era considerada como obra digna de ser contemplada, en otras palabras, una obra de arte.

En la Edad Media, la manifestación artística que tuviera como fin la alabanza a dios o describiera ciertas escenas del mito cristiano y cumpliera con las exigencias arquetípicas de la época era considerada como arte.

Ya en el Renacimiento hasta el Clasicismo contra el cual muchos artistas de vanguardia van a luchar, la obra de arte va a estar supeditada, (como lo había estado anteriormente) a los diferentes discursos hegemónicos, dados, todos ellos, desde un círculo de letrados, donde las intenciones políticas, disfrazadas de “gustos”, serían predominantes en la historia del arte, salvo algunas excepciones.

Pese a lo anterior y gracias a procesos históricos, que van a tener grandes repercusiones a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, el arte va a tomar otro rumbo, el de ocuparse de las pobres gentes, el de narrar y dibujar su tragedia. Así, movimientos como el romanticismo y el realismo van a abrir paso a movimientos de ruptura, como el impresionismo, el posimpresionismo que tras la invención de la fotografía, van a representar la realidad sin pretensión mimética y bajo

la idea de autonomía del arte, representado en la idea del “arte por el arte”<sup>‡‡</sup> cuyas obras van a llenar el salón de los rechazados y se tornaran determinantes en el arte de principios del siglo XX.

En este sentido, la autonomía del arte que nace en la idea del “arte por el arte” puede ser apoyada de cierta manera por Gadamer, ya que comprende la idea de arte desde una perspectiva autónoma: “Desde ahora el arte podrá convertirse en un fenómeno autónomo. Su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico” (Gadamer, 2006, 83).

Aunque se podría pensar que el concepto de arte determinado por la academia llegaba a su fin, no fue así, la academia reaccionó, incluyendo a los que antes rechazaba en sus “cánones artísticos”, en sus museos y galerías. Por ello el arte será un discurso académico hasta que aparecen las denominadas Vanguardias Históricas o artísticas, donde se puso en tela de juicio la pregunta que nos interesa abordar, ¿Que es arte? Cuando aparece en escena el *ready-made*, titulado *Fontaine* (fuente, 1917 firmado por R. Mutt) de Marcel Duchamp donde el objeto (un orinal) pierde su función concreta e instrumental, para generar una comprensión amplia de sentido donde cabe la poética del objeto desligado de la razón con la cual fue creado y propiciando el interrogante de si toda obra de arte precisa de una ejecución y un acto creativo.

---

<sup>‡‡</sup> El concepto de l’art pour l’art encuentra eco en las corrientes esteticistas de fines del siglo XIX. Aunque Gombrich no profundiza extensamente en esta fórmula, sí alude a su aparición como una consecuencia natural del proceso de liberación del artista. En su análisis de los impresionistas y de figuras como Whistler o Monet, destaca cómo la representación objetiva de la realidad cede paso a la exploración de la percepción, la atmósfera y la luz. Este giro no responde a una función didáctica, sino a una experiencia estética autónoma. En palabras del autor: “No hay motivo para suponer que un cuadro sólo puede ser hermoso si representa algo bello.” (Gombrich, La historia del arte, capítulo 25). Esta afirmación resume el espíritu del arte por el arte: la belleza ya no está en el tema, sino en la ejecución misma, en la calidad visual de la obra ya que la forma adquiere protagonismo frente al contenido.

Este acontecimiento marcó los estudios artísticos y estéticos en el siglo XX, por cuanto abrió la pregunta acerca de la función del arte, su vínculo con la estética y la importancia que tiene en la sociedad en una época donde el exterminio y la pérdida de individualidad fueron inminentes.

Luego de la proclama dadaísta, donde el arte es la nada y la nada es el arte, que deja el por suelo el academicismo y la doctrina del arte por el arte, la pregunta se torna aún más compleja, ¿Si alguien denomina algo como arte, es arte?, No solo el ready-made de Duchamp fue prueba de ello, también la obra denominada: *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni, el arte conceptual y todas las llamadas acción art, las cuales dejan en evidencia lo problemático de la definición.

Lo anterior, sitúa a la experiencia del arte a partir de la vivencia y vas más allá de la expresión formal o de la superficie de la obra, abriendo posibilidades de horizontes interpretativos, ya que “La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. Para la estética esto tiene como consecuencia que el llamado arte vivencial aparezca como el arte auténtico” (Gadamer, 2006, 107).

Dejando para más adelante, la relación entre estética y arte, es conveniente retomar el primer concepto en cuya base se acuña la propuesta liberadora, el de Arte. Si se dice que todo tipo de experiencia desinteresada del individuo donde exteriorice y materialice sus experiencias sensibles, ya sea en algún soporte formal o en una acción o intervención, ¿podríamos hablar de arte? Si se toma esta premisa, se podría tener un acercamiento al problema central, el Arte como

posibilidad de libertad y para ello se puede tomar la obra del Giorgio Agamben: El Hombre sin contenido (1998), donde se observa al arte como la única posibilidad de mantener la individualidad, por cuanto las experiencias dadas por su práctica motivan al sujeto a buscar al ser humano que hay en sí y con ello a plantear una encrucijada: ¿Cuándo el hombre se considera artista?

El hombre se da cuenta que es un artista cuando encuentra dentro de sí al ser humano, y no se refiere al hombre primitivo como lo reflejo el compositor Erik Satie en una especie de ejercicio dadaísta que apareció en una publicación de este movimiento (SIC), donde solo se podían distinguir gritos y aullidos que podían evocar a aquel hombre de las cavernas alejado de los críticos y de los museos. Es propiamente la condición humana la que se intenta encontrar a través de la obra artística, es al ser humano, tan deteriorado por la velocidad de los tiempos y por su cosificación

Para sostener el planteamiento anterior es preciso analizar el planteamiento teórico plasmado en Verdad y Método I de Georg Gadamer.

El arte en Gadamer es observado como un modo de comprensión e interpretación particular, donde “se encuentra el hombre a sí mismo, encuentra el espíritu al espíritu” (Gadamer, 1977, p. 94). Este planteamiento retomado de Hegel da lugar al arte como una experiencia particular y privilegiada del conocimiento de mundo, una vivencia *das Erlebte* (lo vivido es siempre vivido por uno mismo) que posibilita la relación especial entre el hombre, los otros y su mundo, por cuanto “la esencia de todo arte consiste, como fórmula Hegel, en que pone al hombre ante sí mismo” (Gadamer, 1977, p. 83) no de manera irracional o por fruto de la inspiración de un

genio, o por unas categorías específicas determinadas por el gusto a través de la crítica, sino como uno de los terrenos más privilegiados de la verdad y del conocimiento.

Por otra parte, para Gadamer, la idea del arte como modo privilegiado de conocimiento se encuentra vislumbrada como apertura mediante la interrogación. En este sentido es preciso tener en cuenta que la propuesta filosófica de Gadamer no entra en una de postura frente a la tradición y a la historia y como se ha podido observar en los argumentos anteriores, los procesos del arte son históricos y las rupturas que han acaecido no son fortuitas, pero ello no implica descartar la posibilidad de libertad que brinda el arte como tal, ya que “El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma. Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza y los límites de la realidad son transgredidos. Es el “reino ideal” que hay que defender contra toda limitación, incluso contra toda tutela moralista del estado” (Gadamer, 2006, p. 122) por cuanto la obra de arte, ya sea desde la perspectiva del creador o del espectador, brinda la posibilidad dialógica de interpretación.

## ***2.2 La obra de arte como acontecimiento***

La obra de arte puede ser comprendida e interpretada desde diferentes perspectivas y posturas teóricas; Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss y Yve-Alain Bois, en su libro titulado: *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, proponen en su introducción varios modelos teóricos para ello; desde el formalismo-estructuralismo, la historia social del arte, el psicoanálisis, hasta el post estructuralismo y la deconstrucción (Foster, 2006), no

obstante se observa la obra como objeto, como acción o como concepto y su análisis se puede realizar en términos denotativos y connotativos, pero no se comprende la obra como acontecimiento, ya que la experiencia estética no se observa de manera concreta desde una perspectiva hermenéutica y por ello, las obras que se analizan en dicha investigación bajo los planteamiento teóricos mencionados con antelación, no necesariamente apoyan la tesis del arte como posibilidad de libertad.

En cambio, para Gadamer el acontecimiento que constituye la obra de arte no es indiferente al sí mismo de los que la hacen posible, porque en la obra su propio mundo se ve representado y reconocido. Tanto el artista, actor, espectador, se convierten en mediación de la verdad en la que también ellos se ven representados. Así, los mediadores que hacen actual la representación artística también son parte del proceso dialógico que la hace posible. Podría decirse que les habla a ellos directamente porque la experiencia del arte se manifiesta como: “La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser.” (Gadamer, 2006, p. 122).

Es posible que pensar en la obra de arte como acontecimiento, planteé una experiencia particular del mundo por parte del artista creador, porque no es llamado a representarla tal cual se le presenta ante sus sentidos y no se ve en la obligación de describirla de manera mimética por medio de un soporte artístico.

Un ejemplo para comprender lo anterior puede ser la obra titulada: El hombre del Guanábano, del artista santandereano José Germán Toloza, la cual fue motivada por una experiencia particular de un hecho que le sucedió en una edad temprana, donde por primera vez se

encuentra frente a la muerte y lo representa de manera lejana a lo pudo haber sido dicho encuentro de manera concreta.

En dicha experiencia, el artista interpela el hecho y lo interpreta bajo una distancia temporal, donde el suceso se presenta como un acontecimiento que, tras un proceso dialógico por parte del artista, se acerca a un fenómeno universal, como lo es la muerte y para este caso, la muerte de un suicida.

Así el artista lo representa bajo elementos estéticos que el espectador puede reconocer, por cuanto son elementos iconográficos, no obstante, la imagen elimina el paisaje que rodea la escena, generando una especie de vacío y donde transforma la relación cuerpo/naturaleza de manera disímil, generando una imagen propia del pintor, donde su interpretación del hecho prima, transformando la imagen sobre él y representándolo como un acontecimiento que transformó su percepción al experimentarlo, mediante un proceso creativo de carácter dialógico.

Por otra parte, el espectador al encontrarse con la pintura está en plena libertad de interpretarla o no. No obstante, al focalizar la escena tras esa expresión de vacío, es posible que quien observa se detenga a interpelar lo que ve y con ello podría tener una relación dialógica entre su memoria y lo que observa, por cuanto existen elementos iconográficos que lo permiten cuerpo/naturaleza, generando, posiblemente una interpretación particular de la obra, en relación con los recuerdos y la percepción de quien observa, dándole un sentido propio a la pintura.



2. El hombre del Guanábano (2005), acrílico sobre lienzo 2,05 X 2,88 m.

### 2.3 *El juego del arte.*

Pensar el arte a partir de una perspectiva hermenéutica teniendo como pilar la obra *Verdad y Método* de G. Gadamer, con la premisa que el arte es una posibilidad de libertad, lleva a realizar

un acercamiento al concepto de juego *Spiel*, dejando de lado dicha noción entendida como entretenimiento y toda la carga subjetiva de la idea del arte que impera mediante el gusto y los constructos culturales, que aunque dinámicos, tiene carácter de dominación.

En este sentido el juego del arte implica movimiento y experiencia, por tanto, la experiencia del arte se revela como una experiencia hermenéutica fundamental superadora de una pura consideración estética del mismo, es decir, la experiencia netamente vinculada a los sentidos, por cuanto no se puede desligar el actuar libre del hombre del carácter objetivo de la obra de arte. Su carácter objetivo supone la superación de la conciencia de los que juegan y la vinculación-pertenencia del jugador-espectador a la obra de arte. La explicación del juego del arte plantea cómo ha de determinarse la hermenéutica y a partir del juego mismo se puede decir cómo se realiza la experiencia hermenéutica. Desde el juego, el arte se revelaba en Verdad y Método como el paradigma de toda interpretación, ya que en la obra de arte acontece una primera experiencia de libertad en la cual obra y espectador son parte de un mismo acontecimiento de sentido (Chaparro, 2010, p. 402).

Gadamer plantea de manera explícita la ontología de la obra de arte de la siguiente manera: “En una obra de arte ocurre que sólo tiene su ser en la ejecución” (Gadamer, 2006). La verdad que puede alcanzarse en la obra de arte es la que surge en la ejecución, en ese sentido ¿qué significa la ejecución de una obra de arte?

En primer lugar, habría que señalar que al hablar de “ejecución” Gadamer está luchando contra todo acercamiento a la obra de arte que se considere heredero de la metodología científica.

Lo que la objetivación científica dice de la obra es lo inesencial y, por tanto, lo no verdadero de la obra de arte. Hablar de ejecución significa ir más allá de un comportamiento cognoscitivo objetivante, pues la luz propia de la obra de arte queda velada en un acercamiento a partir de objetivaciones aisladas. Quien se queda en éstas se quedaría en “la exterioridad de lo que hay ahí delante –por ejemplo, los colores, las palabras o los signos escritos-” (Gadamer, 2006). En segundo lugar, hablar de “ejecución” nunca es hablar de “reproducción”. Quien reproduce no lee sino que deletrea. Reproduce la música un aparato electrónico; ejecutar la música sólo puede hacerlo el músico o el espectador y esto se puede aplicar a cualquier realización artística, ya sea la poesía, o las artes plásticas y visuales.

Por otra parte, la obra de arte no es un objeto manipulable. Tiene vida propia porque, de alguna manera, es naturaleza. Gadamer recupera el concepto de “Physis” y de “enérgeia” en sentido aristotélico del término como “actividad y efectiva realidad” (Gadamer, 2006) para hablar del ser de la obra de arte. Es equivoco, pensar solamente que la obra es algo hecho, algo realizado como si de un producto de fábrica se tratara. La obra se está realizando cada vez, se está ejecutando de nuevo en cada representación. Ejecución no significa, tampoco, mera reproducción arbitraria por parte del espectador, así que hablar del arte como ejecución supone cancelar la diferenciación entre obra entendida como objeto “lo que está frente a” y al espectador (sujeto).

En concordancia con lo anterior, la obra de arte tiene su ser en la ejecución supone que no es un hacerse o fabricarse sino un “emerger” y a este emerger de la obra no es ajeno el espectador.

Al mirar emerge la obra, no se puede decir que el espectador ponga nada que no hubiese. No es mera actividad del espectador. El espectador “hace” que la obra emerja, pero no como un actuar sino como un abrir y sacar lo que hay dentro “haciendo” que la obra emerja. Tampoco es mera pasividad del espectador: la obra no es una mera recepción de algo. No es un obrar del espectador, ni un obrar de la obra, es el demorarse el que permite el emerger de la obra. En ese sentido demorarse no es aburrirse. Es un diálogo, una conversación que llega hasta que la obra es llevada a su fin (“entelequia”). Por ello se puede decir que en el obrar de la obra están en ejecución también el artista y el espectador. La mismidad del artista, del espectador y de la obra se hace así patentes. Así, entender el juego del arte como ejecución supone comprenderlo como el acontecer del juego del recibir y del ofrecer en el que acontece la verdad.

La ejecución de la obra de arte no supone la fabricación de la obra por parte del artista como si fuera un objeto o una mercancía. Tampoco significa la recepción por parte del espectador como si de un objeto de consumo se tratara, aunque en nuestros tiempos esto esté ocurriendo. La obra fabricada deja de ser obra y la obra consumida pierde todo su decir y perdurabilidad. Consumir una obra no es ejecutarla. El espectador también ejecuta la obra pero sin apresarla como objeto de consumo. El espectador ejecuta la obra cuando “hace emerger” lo que está dentro de la obra, si bien eso que está dentro no es conceptualizable. “Hacer emerger” no es una labor voluntarista y tecnológica. Supone más bien “encontrar el punto a partir del cual la obra emerge mejor” (Gadamer, 2006). Gadamer dice que hay que recorrer la obra, por eso la instalación artística es una de las formas de representación de las artes plásticas y visuales donde se pone más de relieve

la importancia de la recepción inteligente de la obra de arte, pues da la posibilidad fáctica de recorrerla

Por otra parte “en consecuencia forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta. Importa ahora comprender hasta qué punto, esto puede ser cierto también para las artes escultóricas. Tampoco en ellas ocurre que la obra sea “en sí” y sólo cambie su efecto: es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas. Basta con recordar hasta qué punto la imagen del mármol blanco de la antigüedad domina nuestro gusto y nuestro comportamiento conservador desde la época del Renacimiento, o hasta qué punto la espiritualidad purista de las catedrales góticas representa un reflejo de sensibilidad clasicista en el norte romántico” (Gadamer, 2006).

En este sentido toda ejecución es, en el fondo, siempre actualización y aplicación. Toda ejecución de la obra de arte exige el hacerla contemporánea y actual. Así la obra de arte está siempre abierta a nuevas interpretaciones en otros contextos y en otras épocas en las cuales perdurará su vitalidad siempre que sea de nuevo actualizada:

“Pero el encuentro con el arte, sobre todo, tiene su lugar dentro del proceso de integración que se le encomienda a una vida humana situada en medio de tradiciones. Es

más, se plantea la pregunta de si la especial actualidad (Gegenwärtigkeit) de la obra de arte no consistirá precisamente en estar siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones” (Gadamer, 2006).

### **2.3 La experiencia estética**

La palabra EXPERIENCIA viene de la palabra latina experientia que significa prueba o ensayo. Además, tiene como raíz el prefijo EX, separación del interior, cuya raíz PERI del verbo formado de la raíz indoeuropea PER-S significa intentar, arriesgar. Por último se encuentra el sufijo compuesto ENTIA como cualidad de una agente, formado por –ent-, agente, e-ia, usado para crear abstractos (Corominas & Pascual, 1980).

Entonces la palabra experiencia es una cualidad (-ia) de intentar o probar (per) a partir de las cosas (ex) con el fin de extraer de su interior un sentido concreto. Por ello se relaciona con el conocimiento empírico y heurístico, es decir, con el conocimiento adquirido analizando los resultados y formulando nuevas pruebas en base de los anteriores errores.

La palabra estética por su parte ha sido motivo de discusión desde la época clásica y ha sido utilizada de diversas maneras, como ciencia de lo sensible, ciencia de la belleza, o como planteaba Hegel; “principio inmaterial que está por encima de la voluntad de los hombres y que regula todos los fenómenos por medio de una ordenación preconcebida” (Vidales, 2027, 16). Se puede decir que es una idea que cobra sentido en el arte desde una perspectiva ontológica donde

surgen un sinnúmero de conexiones, donde el ser se relaciona con el mundo, consigo mismo y con los otros mediante el lenguaje. En correspondencia, la estética es aquel modo mediante el cual somos afectados por el mundo, por cuanto el juicio estético surge de la relación entre el sujeto y la representación sensible del objeto (Kant, 2007).

Por lo anterior, se puede decir que la experiencia estética es la cualidad de intentar o probar a partir del modo que somos afectados por el mundo para extraer algo de su interior o para develar aquello que se oculta tras la percepción vana de los sentidos.

Es decir, la experiencia estética se plantea como un intento por develar lo oculto en el mundo, en el ser y en los otros como nueva circunstancia de conocimiento. Por ello, es de vital importancia vincular la experiencia estética con el pensamiento artístico, ya que cada artista no genera una obra por cuestiones meramente fortuitas, sino como un proceso de pensamiento a partir de su experiencia con el mundo a lo largo de su existencia. Afirma Gadamer: “el principio de la experiencia contiene la determinación infinitamente importante de que, para la adopción y presunción de verdad de un contenido, el hombre mismo tiene que estar en ello, o más precisamente, que tiene que encontrar este contenido unido y en unidad con la certeza de sí mismo” (Gadamer, 2007, 41). En otras palabras, hay un modo particular en el cual el ser es afectado por el mundo, ya sea por la naturaleza, por los otros, o por las circunstancias particulares de algún fenómeno, y a partir de ello el sujeto (artista) le da sentido a dicho efecto u afecto, que si bien es ya un objeto dado, configura en el ser un sentido particular. “Así, el análisis lógico muestra que la experiencia no consiste en la acumulación mecánica de observaciones” (Popper: 1979, 118). Por tanto, la experiencia es creadora.

Es así como la experiencia estética redonda en apertura a nuevas experiencias y su aprensión refleja el conocimiento de la realidad mediante la interpretación, que en el caso del arte se refleja de manera diáfana en la obra como materialización de dicha interpretación, que sólo es posible a través de un proceso creativo ligado a la conciencia de nuestra propia historicidad, que en definitiva es reconocer la temporalidad del pensamiento ligado a la creación de la obra, lo cual no quiere decir aquí conocer lo que hay en un momento, sino percibir los límites dentro de los cuales hay todavía posibilidad de futuro para las expectativas y los planes; o más fundamentalmente, que toda expectativa y toda planificación de seres finitos es a su vez finita y limitada” (Gadamer, 2006, pp. 433–434),

Es decir, la obra de arte es la materialización elaborada por un ser(artista) incrustado en el tiempo, que a través de una experiencia estética logra interpretar aquel mundo en el cual vivió, de una manera particular, ya que no le basta una sola explicación, porque su búsqueda es más profunda, menos instrumental y utilitaria. En otras palabras, el artista es, fue y será siempre una bella excepción (Wilde, 1883, 8).

Por último, es preciso dejar claro que la experiencia estética es de vital importancia en la creación artística, ya que, a través de ella, él artista logra apropiarse de los elementos indispensables para cristalizar sus ideas para luego materializarlas en una obra.

La experiencia estética es, desde el punto de vista de la recepción de la obra de arte, una experiencia de interpretación.

En este sentido, la experiencia estética se plantea como un intento por develar lo oculto en el mundo, en el ser y en los otros como nueva circunstancia de conocimiento. Por ello, es de vital

importancia vincular la experiencia estética con la percepción de manera fenoménica, es decir, acercarse al mundo detenidamente a través de la potencialización de los sentidos para observar o capturar lo que hay en él. Ya que, como afirma Gadamer: “el principio de la experiencia contiene la determinación infinitamente importante de que para la adopción y presunción de un contenido, el hombre mismo tiene que estar en ello, o más precisamente, que tiene que encontrar éste contenido unido y en unidad con la certeza de sí mismo” (Gadamer: 2006, 41). Sin embargo, la anterior afirmación es problemática, por cuanto la certeza de sí mismo abre paso a la interpretación y con ello establece límites a la percepción, ya que el sujeto caería preso de sus representaciones.

Al hablar de representación es preciso comprender toda imagen como ilusión, ya que es elaborada para significar algo que se encuentra ausente, algo que es percibido pero que no está allí, pero ha sido representado para evocar una ausencia y hacerla presente, sin embargo, no podemos acceder a ella de manera alguna. Un ejemplo de ello se puede observar en la obra de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, donde se representa un pipa, se puede identificar el objeto, inclusive su función en el mundo, pero jamás podrás tocarla para fumarla.

Dicha trampa la acentúa el artista con un elemento tipográfico donde expresa: esto no es una pipa y tiene toda la razón. No obstante, al incluir varios elementos en la imagen, el sentido se torna huidizo y la significación se potencializa, al suceder esto, la percepción se vuelve limitada y tan solo podemos llegar a su significado agudizando la experiencia estética y relacionando los elementos constitutivos de la imagen en su enunciación a través de convenciones preestablecidas.

De esta manera se puede entender el concepto del artista, pero es evidente que nuestro grado de percepción requiere de cargas significativas para comprender el sentido de la obra. He

allí la trampa del arte de concepto, donde la obra calla y precisa de ser contextualizada o teorizada para ser comprendida.

Lo anterior puede evidenciar las limitaciones de la percepción en relación a las representaciones del mundo-de-la-vida, sin embargo, el arte tiene la posibilidad de tejer puertas para agudizar los niveles de percepción, a través de una profunda experiencia estética. Ello se puede evidenciar en la obra del músico norteamericano John Cage titulada 4'33 (1952), donde el intérprete se detiene frente al piano durante 4 minutos y 33 segundos, pero durante este tiempo no interpreta el instrumento, lee partituras en blanco sin emitir sonido alguno. Al presenciar dicho “concierto” nuestros sentidos, en un sentido llano no hubiesen percibido sonido alguno, ya que la situación de enunciación establecida por preceptos culturales precisa de un fenómeno particular (la interpretación del pianista), no obstante y sin tener acceso al concepto del artista, en éste caso músico, si la experiencia estética se agudiza y suspendemos las convenciones, nuestro nivel de percepción se amplía, hasta llegar el caso de escuchar el sonido como elemento único e irrepetible.

El sonido del silencio. ¿Pero cómo escuchar dicho sonido? si nuestros hábitos defectuosos y concepciones erróneas bloquearan el camino, a menos que se preste atención. He allí el valor de la percepción, ya que, al agudizar la experiencia estética, el silencio se desvanecerá, logrando con ello escuchar inevitablemente, la multiplicidad de sonidos que puede brindar el auditorio o aquellos que se encuentran al alcance de nuestra escucha.

Es así que la experiencia estética redonda en apertura a nuevas experiencias y su aprensión refleja el conocimiento de la realidad mediante la capacidad de percepción y posterior

interpretación, que en el caso del arte se refleja de manera diáfana en la obra como materialización, que sólo es posible a través de un proceso creativo ligado a la conciencia de nuestra propia historicidad, que en definitiva, es reconocer la temporalidad del pensamiento ligado a la creación de la obra, lo cual no quiere decir, que sea una expresión de un acontecimiento concreto, sino la elaboración de una relación temporal del artista.

El problema fundamental al analizar la percepción en relación con la temporalidad y la memoria recae en que todos los sujetos estando en condición de arrojamiento al mundo son temporales, es decir, se encuentran incrustados en un tiempo.

Dicho tiempo, desde la singularidad, comprende desde que es arrojado hasta que deja de ser, además de la condición de conciencia de ese tiempo, en otras palabras, sabe que es, esta y va a dejar de ser.

En esta condición de mundo el sujeto se enfrenta a la tradición que le ha sido dada por cuestiones culturales, entendiendo la cultura como un tramado de significaciones que determina ciertas circunstancias (la manera en que interpreta, aprende y comprende el mundo) de ese sujeto en el tiempo en el cual esta. Inclusive sus nociones de tiempo y espacio, a pesar de que se planteó desde la psicología que el nivel de percepción depende de cuestiones psíquicas, toda la información que llega al sujeto a través del lenguaje como vehículo fundamental de la cultura, deja en él manchas imborrables en su ser y de las cuales siempre se va a encontrar influenciado a nivel consiente e inconsciente.

Por ello Gadamer plantea que la tradición no se puede desconocer, porque el sujeto va a estar totalmente cobijado por toda esta trama de significaciones de su tiempo. Por ejemplo, los

discursos que hay sobre el paisaje, el retrato, el cuerpo, y hasta la misma noción de arte dependen de anclajes culturales temporales, además de que toda su observación ya se encuentra mediada por su temporalidad.

Sumado a la tradición, el sujeto va a estar afectado por su propia memoria, entendiendo la memoria como aquellos elementos que como individuo apropia del mundo, inclusive, hasta las nociones de espacio (espacio-recuerdo-situación) están influenciadas.

Por ello en el arte es fundamental y en relación con la percepción, no olvidar que el hombre está en una situación particular de ser afectado en su temporalidad. Dicha afectación no solamente se presenta en el sentido de su memoria, sino también como una experiencia estética, ya que en esa relación entre arte y percepción, juega lo que él ha aprendido en el espacio en el cual está, como lo representa, como lo piensa y como lo transforma a través de símbolos. He allí el valor del arte.

En esa transformación de símbolos su memoria irreductiblemente está vinculada con aquellas experiencias que ha tenido y con aquellas que ha conocido a través del discurso como elementos incrustados en la tradición o en su negación y en lo que el percibe, que si bien es cierto como lo planteó Merleau-Ponty (1985); la percepción debería estar vinculada netamente con sus relaciones de pensamiento a través de sus sentidos. Sin embargo, dicha percepción u apropiación esta mediada por unos matices temporales que su historicidad le dicta y por más que quiera no podar desvincularse de ello.

Por lo tanto, reflexionar sobre cuestiones de temporalidad deviene para el artista un problema, porque sus niveles de percepción van a estar viciados o sumidos en preceptos que le dictan influencias múltiples como formas de pensamiento.

Por ello lo que se intenta esclarecer, es de qué manera esa temporalidad entendida como estar en un tiempo particular, siendo consciente de ello y la memoria comprendida como las apropiaciones significativas que él hace de esa temporalidad en que vive, afectan sus niveles de percepción y como lograr suspender o interrogar dichos preceptos, es una de las tareas más difíciles que tiene el artista frente a ello.

Así, la experiencia basada en el método científico pretende en la mayoría de los casos la repetición o su reproductividad, en cambio en la experiencia artística, puede ser única e irrepetible, por ello el hecho artístico no pretende la reproducción de la misma manera que los objetos de consumo.

En su introducción a las cartas, Jaime Feijoo (1990), establece un paralelismo entre Gadamer y Schiller en las relaciones del arte y la realidad. Para Feijoo “la autonomía del arte” o “el arte de la apariencia bella” no significa en Schiller una oposición a la realidad y a la verdad sino una oposición a la realidad como existencia histórica y concreta. En el arte, en la perspectiva de Schiller, encontraríamos la realidad primigenia y el carácter originario de la experiencia humana:

“La humanidad había perdido su dignidad, pero el arte le salvó y la conservó en piedras cargadas de significación; la verdad pervive en el engaño, y la imagen originaria habrá de recomponerse a partir de una copia. Así como las nobles artes sobrevivieron a la noble naturaleza, la aventajan también en entusiasmo, dando forma a las cosas y estimulando la creación. Antes de que la verdad ilumine con su luz victoriosa las profundidades del corazón, la fuerza poética capta ya sus destellos, y las cumbres de la humanidad resplandecen” (Feijóo, 1990)

En esta misma línea Gadamer afirmaría que el arte es “intuición del mundo”, una experiencia primera, anterior a la experiencia formada por la ciencia y la técnica, en que se revela la realidad:

“Pues, en éste, la <intuición> no constituye ningún momento secundario. Antes bien, la intuición es lo que verdaderamente distingue al arte, y por cierto, como <Intuición> del mundo. Esto no quiere decir solamente que frente al conocimiento científico el arte defienda una pretensión de verdad propia, en el sentido de que el libre juego de la imaginación se <dirija al conocimiento en general>, sino también que <la intuición interior> que está jugando aquí proporciona una intuición del mundo, y no sólo algo objetivo en él. [...] Con ello queda dicho que, antes de que tenga lugar cualquier conocimiento científico- conceptual, el modo con que se intuye el mundo y el todo del ser-en-el-mundo ya han encontrado su configuración en el arte” (Gadamer, 2006, pp. 160–161).

“Pues bien, en este punto quisiera afirmar que en el fondo para la experiencia del arte vale exactamente lo mismo. También aquí tiene que pensarse la mediación como total. Cara al ser de

la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea –por ejemplo, su biografía- ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe” (Gadamer, 2006, p. 173).

Por lo anterior, en el pensamiento hermenéutico de Hans-Georg Gadamer, el arte no es simplemente una forma de expresión estética ni un objeto destinado al deleite sensorial, sino una vía privilegiada para la experiencia de la verdad. Esta concepción lo aleja radicalmente de los enfoques modernos que subordinan el conocimiento a la objetividad científica o a la racionalidad técnica.

Gadamer propone que en el arte la intuición no es un momento secundario o accesorio, sino el núcleo mismo de su ser. Es precisamente esta intuición, en tanto apertura al mundo, lo que distingue al arte frente a otras formas de conocimiento. Tal como lo expresa: “la intuición es lo que verdaderamente distingue al arte, y, por cierto, como intuición del mundo [...] el modo con que se intuye el mundo y el todo del ser-en-el-mundo ya han encontrado su configuración en el arte” (Gadamer, 2006, pp. 160–161). Esta afirmación sugiere que el arte, más que representar objetos o ideas, configura un modo de habitar el mundo, una forma de estar en él antes de cualquier mediación racional. De esta manera, se constituye como una experiencia que puede liberar al sujeto del dominio absoluto de la razón y le permite acceder a una dimensión más originaria de la verdad.

La libertad que aquí se plantea no es la del arbitrio ni la del libre albedrío moderno, sino la que se manifiesta en la apertura del ser hacia aquello que lo interpela. Así, el arte se convierte entonces en un acontecimiento que transforma, que pone en juego al sujeto y lo desestabiliza, llevándolo más allá de sus certezas. En esta misma línea, Gadamer sostiene que en la experiencia

estética “cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista [...] ni el del espectador que la recibe” (2006, p. 173). Esto implica una superación del individualismo estético: ni la intención del autor ni la interpretación subjetiva del espectador agotan el sentido de la obra. La verdad del arte no está en uno u otro polo, sino que emerge en la mediación entre todos los elementos implicados. El sujeto no domina la obra, sino que es tocado por ella y transformado por su aparición.

En este contexto, la experiencia del arte se configura como un ámbito de libertad hermenéutica, una libertad entendida como posibilidad de ser afectado por lo otro, de abrirse a lo desconocido, de dejar que el mundo se diga de un modo nuevo. Frente a la lógica de la racionalidad técnica, que busca controlar, predecir y definir, el arte ofrece un espacio donde lo no previsto, lo singular y lo simbólico pueden emerger sin ser reducidos. Este tipo de libertad no se agota en el plano estético, sino que tiene consecuencias ontológicas: al transformar la manera en que el sujeto comprende el mundo, también transforma su modo de estar en él. Así, el arte no solo permite ver de otra manera, sino ser de otra manera.

En síntesis, desde la hermenéutica propuesta por Gadamer, el arte no es entretenimiento ni un elemento cuyo fin sea cumplir una función decorativa cultural, sino una posibilidad de libertad.

Ya que puede generar una posibilidad que libera del lenguaje cerrado de la técnica, de los marcos interpretativos rígidos y de las nociones del yo moderno. Al permitir una intuición originaria del mundo y exigir la participación activa del sujeto en su aparición, el arte se revela como un acontecimiento de verdad que acontece en libertad. Por ello, puede y debe pensarse como

una posibilidad de emancipación, no desde una lógica de dominio, sino desde una lógica de apertura, sensibilidad y transformación del ser.

### **3. El arte como posibilidad de libertad en tres artistas colombianos**

Este capítulo aborda el arte como posibilidad de libertad en el contexto colombiano, a partir del análisis de las obras de Doris Salcedo, José Germán Toloza y Nicolás Cadavid. En un país marcado por la violencia, la transformación del paisaje y las tensiones entre memoria y olvido, sus propuestas artísticas permiten pensar la creación no solo como producción estética, sino como acontecimiento de sentido. Desde distintas materialidades y lenguajes, estos artistas abren un horizonte hermenéutico donde la obra se convierte en espacio de diálogo, reconocimiento y verdad, haciendo del arte una experiencia que posibilita formas profundas de libertad.

#### **3.1 El arte como posibilidad de libertad en la obra de Doris Salcedo**

En tiempos donde la memoria y la verdad es vital para el reconocimiento de los hechos violentos que han tenido como escenario el conflicto armado en Colombia, el arte juega un papel fundamental para hablar de aquello que se quiere mantener en el silencio, el anonimato y el olvido, como forma de libertad.

En dicho contexto se enmarca la obra de Doris Salcedo, quien a través de sus instalaciones pretende establecer una ruptura entre el olvido y el fenómeno violento, para establecer con ello el reconocimiento del horror, plasmarlo como memoria y verdad.

Por ello, *Duelo sin cuerpo*: El arte de Doris Salcedo como representación de la memoria en tiempos violentos, es una aproximación a un fenómeno macabro; el duelo no resuelto o suspendido que han tenido que vivir aquellos quienes no conocen el paradero de sus seres queridos. Dicho análisis se abordó desde una perspectiva estética, cuya herramienta teórica se enmarca en la hermenéutica planteada por Gadamer, para comprender las ausencias sin reparación, donde se hace evidente la preocupación por el cuerpo, su lugar, donde la obra de arte hace posible que esas ausencias se conviertan en presencias, así sea desde la metáfora, materializada a través de objetos u intervenciones que se convierten en elementos que mitigan el olvido, la impunidad, se plasman como memoria y generar la posibilidad de libertad frente a la opresión y el silencio. Una libertad que se hace evidente como posibilidad de expresión y de búsqueda de la verdad.

Así, en la obra de Doris Salcedo, se puede tomar punto de partida para pensar en el arte como posibilidad de libertad vista como una forma de expresar la barbarie de lo que ha sucedido en Colombia tras el conflicto armado. Para ello se van a tomar obras cuya referencia en marque el tema de la desaparición forzosa y la ausencia del cuerpo para su respectivo duelo por parte de los dolientes.

Hablar del duelo sin cuerpo remite a pensar en el dolor de Antígona al sentirse incapaz de dar paso al ritual funerario de su hermano, o al horror que sintió Príamo al verse obligado a besarle las manos al hombre que asesinó a su hijo para que le diera su cadáver y así rendirle los honores

funerarios. Relatos lejanos, universales, que hubiesen sido un valioso ejemplo para escribir sobre el fenómeno del duelo sin cuerpo y haberle dado un sentido filosófico, pero No.

El fenómeno del duelo sin cuerpo es algo que dista de aquellas narraciones épicas o trágicas, es una realidad en países como Colombia, donde han sucedido un sin número de hechos que dejan limitado el significado del horror y la barbarie. Donde la muerte ha marcado las páginas de su historia, donde la memoria es algo que carece de importancia, ya que el olvido y el silencio acerca de todos los sucesos donde la violencia es protagonista, es aquello de lo que no se puede hablar.

Pese a ello, quienes han sufrido en carne propia dicha violencia no olvidan y en algunos casos ni siquiera pueden llevar a cabo su duelo, porque el cuerpo de su ser querido no tiene paradero, “ya que no se sabe su destino, ni sus condiciones que cada vez más se alejan de la memoria de los no dolientes y quienes lo duelen son incapaces de afrontar el duelo, porque la incertidumbre de la localización de su ser corpóreo alimenta la esperanza de su existencia, de que aún sigue con vida y que en cualquier momento llegara el día del encuentro”(Diéguez, 2013). Dicha incertidumbre no da pie al duelo y alimenta la esperanza como algo macabro y doloroso, por cuanto genera un luto prolongado, quizá sin fin, un duelo irresuelto o suspendido.

Por lo anterior, este apartado versa sobre las ausencias sin reparación, donde se hace evidente la preocupación por el cuerpo, su lugar, donde la obra de arte hace posible que esas ausencias se conviertan en presencias, así sea desde la metáfora, materializada a través de objetos u intervenciones que se convierten en elementos que mitigan el olvido, la impunidad, se plasman como memoria y verdad.

¿Pero cómo el arte puede hacer posible que las ausencias se conviertan en presencias? ¿Qué posibilidades tiene el arte para ello? ¿Cómo el arte puede eclipsar el olvido y puede mostrar de aquello de lo que no se puede hablar? Es algo bastante paradójico.

En palabras de Doris Salcedo “El arte es impotente, el arte no arregla nada, el arte no puede solucionar problemas, el arte no puede devolverle la vida a nadie, el arte no puede remendar la realidad”, sin embargo, el arte puede brindar una posibilidad capaz de develar lo no visto de la realidad y hacer posible su aparición, a través de una poética, donde la obra da paso al encuentro del “espíritu con el espíritu”. Desde una perspectiva hermenéutica Georg Gadamer observa el arte como un modo de comprensión e interpretación particular, donde “se encuentra el hombre a sí mismo, encuentra el espíritu al espíritu” (Gadamer, 1977: 94). Este planteamiento retomado de Hegel da lugar al arte como una experiencia particular y privilegiada del conocimiento de mundo, una vivencia *das Erlebte* (lo vivido es siempre vivido por uno mismo) que posibilita la relación especial entre el hombre, los otros y su mundo, por cuanto “la esencia de todo arte consiste, como fórmula Hegel, en que pone al hombre ante sí mismo” (Gadamer, 1977: 83) no de manera irracional o por fruto de la inspiración de un genio, o por unas categorías específicas determinadas por el gusto a través de la crítica, sino como uno de los terrenos más privilegiados de la verdad y del conocimiento. Así que el arte puede ser un medio para romper con el silencio, una ocasión privilegiada para establecer el diálogo en medio de la barbarie y el horror. Un diálogo que puede ser el de los dolientes con sus muertos desde la memoria de lo indecible.

Así la obra de Doris Salcedo se enmarca como una poética del duelo, ya que trae las ausencias, las hace visibles eclipsando el dolor y mantiene la memoria viva, como es el caso de *Shibboleth* (2007), donde la grieta es cerrada pero la marca es imborrable.



3. *Shibboleth*, Doris Salcedo. (2007). 167 m de largo, anchura variable (de cabello a ~0,6 m), profundidad hasta ~0,6 m. Intervención con hormigón y acero.

Es decir, la obra de arte da paso a un dialogo, ¿pero ¿cómo sucede esto? En la obra de Doris Salcedo se encuentran objetos u intervenciones que según Jorge Luis Borges (1952) reflejan “la inminencia de algo que no ocurre” elementos que no muestran la violencia o la agresión, sino la metáfora del hecho o de la ausencia, por ello la misma artista dice “Mi obra –afirma– no cuenta o narra un acontecimiento, no relata una historia, no es la narración nostálgica de acontecimientos pasados. Señala la ausencia de lo vivido, se aparta de la singularidad de una experiencia vivida, pero al hacerlo borra dicha experiencia para convertirse, en lo que de nuevo Celán llama “un

momento lírico de lo que está distante en otro lugar, de lo que nos es ajeno, un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia” (Salcedo, citada en Bal, 2011, p. 81). Por ello la obra de Salcedo se puede pensar como una oración fúnebre, una poética del duelo, porque busca enfrentarnos al duelo represado y no elaborado, a la muerte violenta cuando es reducida a su total insignificancia y que forma parte de una realidad silenciada como estrategia de guerra.

En síntesis, la obra de Doris Salcedo se enmarca como una poética del duelo, ya que trae las ausencias, las hace visibles eclipsando el dolor y mantiene la memoria viva, como es el caso de varias de sus instalaciones, entre ellas: *Sumando Ausencias* (2019), *Plegaria Muda* (2008-2010) y *Atrabiliarios* (1992-2004), donde la memoria a través de los objetos logra consolidarse como metáfora del fenómeno violento.



4. *Sumando Ausencias*, Doris Salcedo (2019) 7 km de tela continua, cubriendo la totalidad de la Plaza de Bolívar 7 km<sup>2</sup>).



5. Plegaria Muda, Doris Salcedo (2008-2010)

En este sentido, las obras de Doris Salcedo permiten pensar la libertad desde una perspectiva, donde se busca la verdad y reconocimiento de la ausencia sin reparación. Tomando la hermenéutica de Gadamer se puede decir que la obra de esta artista se presenta como posibilidad de apertura a la verdad que acontece en la experiencia estética. Lejos de concebir el arte como representación o como afirmación de un sentido, Salcedo crea obras que obliga a detenerse, a intuir, a ser transformados y de cierta manera afectados, pero también brinda la posibilidad del reconcomiendo de los hechos que causaron la pérdida de los seres queridos de las víctimas del conflicto.

En un contexto marcado por la impunidad y el olvido sistemático, estas obras contemplan la capacidad de estar con lo inabarcable, de habitar el silencio y de asumir el dolor como parte de una verdad que no se impone, sino que acontece. Esa capacidad de ser afectados, de ser desplazados de nosotros mismos, constituye una forma profunda de libertad: una libertad que no domina ni se impone, sino que escucha, espera y transforma.

Por ello la obra de Salcedo se puede pensar como una oración fúnebre, una poética del duelo, porque busca enfrentarnos al duelo represado y no elaborado, a la muerte violenta cuando es reducida a su total insignificancia y que forma parte de una realidad silenciada como estrategia de guerra.

### **3.2 El arte como posibilidad de libertad en la obra de José Germán Toloza**

Pensar en la idea del arte como posibilidad de libertad en el ser humano, lleva a la reflexión sobre el juego del arte, la ejecución y la obra misma como acontecimiento. No obstante, todos los elementos mencionados con anterioridad pueden llevar a una inmersión en la tradición, sobre todo en cuanto a las practicas artísticas se refiere, por cuanto los elementos de validación, ya sean los museos, las galerías o la historia del arte misma lo refieren.

Sin embargo, la idea de juego en el arte permite la posibilidad de liberar de cierta manera al artista de las convenciones, un ejemplo de ello es la obra del artista German Toloza, quien trasegó la idea de lo decorativo, lo abstracto y la necesidad de completar hasta el más mínimo rincón del bastidor las formas que llevan la ejecución de una pintura. Pero que en un momento de reflexión logró desligarse de dicho precepto y comenzó a generar un paisaje desde vacío y una pintura completamente sintética y concreta.

De los elementos a destacar del recorrido artístico de este pintor, es que crece en la tradición y en todas las costumbres de un espacio rural de Santander, que fue pintado por diferentes maestros en el siglo XX (Agelvis, Zambrano Molina, entre otros), pero que aun partiendo de un universo de cierta manera bucólico se desprende de él en términos de la experiencia estética, pero paradójicamente, sin abandonarlo jamás. En palabras del mismo artista:

“Cuando tuve la oportunidad de materializar en torno a la memoria, lo primero que vino a mi mente fue la imagen del “zarzo” de la casa paterna, y con él, la historia, la historia que cada objeto reservaba bajo el blindaje del polvo. Como, por ejemplo, unos reyes magos gigantes pintados en tríples y unas copias que había hecho de Kandinsky. Me subí entonces en un zarzo mental y traté de traer tres grandes cosas que me hubieran apasionado en la temprana edad, antes de involucrarme académicamente con el arte. Las tres cosas que descendieron del zarzo fueron: un balón de fútbol, un super héroe y un bus de verdad. Tres segmentos de mi vida.

“He creído en algo muy sencillo, y es que toda experiencia individual, por común o intrascendente que sea, guarda una carga de “símil”, esperando acontecimientos futuros, “más graves” si se quiere, para que su significado sea reinserto en una resurrección más grande, universal, a través de un codo de unión que es el ejercicio poético, que emancipa lo vulgar a la dignidad de pensamiento, atravesando lo político, lo social o lo cultural. Es de esa manera que los microrrelatos personales pasan a ser concavidades que producen eco con significados relativos a la situación rural colombiana” (Toloza, 1998).



6. El Nadador solitario, Acrílico sobre lienzo y ventilador 300 x270 cm 1996-1997

En este sentido, cada elemento de la propuesta artística de la obra parte de una situación traída de la memoria, como elemento anecdótico, pero que se revela como un acontecimiento y presenta la forma de manera iconográfica e inicial y con profundo sentido simbólico. Esta es la síntesis que se puede observar en una obra como *el nadador solitario*, donde la línea cartográfica sitúa al espectador en un territorio concreto y donde elementos iconográficos puntuales como al

héroe y la serpiente posibilitan una apertura interpretativa en el espectador, donde el horizonte se extiende desde el vacío hasta la línea.



7. El Nadador solitario. Detalle

En este sentido, el gesto artístico en la pintura de German de Tolosa no es ilustrativo ni narrativo en el sentido tradicional; más bien, opera desde una iconografía inicial, casi sintética, que busca interpelar al espectador desde un lenguaje de signos profundos pero simples.

Así, la obra no impone una interpretación, sino que propone una apertura como si fuese umbral donde el espectador, situado frente al vacío, es invitado a trazar su propia línea y a dialogar en principio de manera estética, pero luego se presenta una apertura dialógica desde los recuerdos, los referentes y la memoria. Por lo cual, puede decirse que el arte funciona como un espacio de libertad del pensamiento, en palabras del artista: “el ejercicio poético [...] emancipa lo vulgar a la dignidad del pensamiento”. Esta dignificación de lo vivido a través del arte implica una toma de

posición poética y estética, donde se eleva lo anecdótico a la categoría de un sentido profundo, casi universal, donde se presenta la ilustración y el vacío, como un horizonte simbólico de múltiples posibilidades.

Desde una interpretación de la perspectiva hermenéutica de Gadamer, *El nadador solitario* puede ser una obra de reconfiguración del mundo a partir del microrrelato. No se trata de representar el conflicto rural colombiano de forma directa o documental, sino de producir una resonancia entre lo íntimo y lo histórico, entre el cuerpo del nadador y el cuerpo de la nación, expresada como línea cartográfica.

Por ello la obra genera un vacío formal y de pensamiento (desde el sentido estético) que permite al espectador actualizar sus sentidos y sus recuerdos, no desde la lógica de la explicación, sino desde la experiencia estética que transforma y desplaza. En este punto, la propuesta de Toloza coincide con la noción de Gadamer sobre el arte como una forma de verdad no conceptual, en la que la intuición y la interpretación se entrelazan como caminos hacia una comprensión más profunda del ser y amplía horizontes de conocimiento.

### **3.2 El arte como posibilidad de libertad en la obra de Nicolas Cadavid**

*Abrazar un paisaje en llamas  
negociar la derrota frente al tiempo  
y al final quebrarlo todo.  
Invocar brujas, suscitar diablos  
luchar por casi nada  
y al final padecer de fiebre, de miedo.  
Buscar la luz  
prometer una ofrenda vestida de incertidumbre  
N.C*

Pensar en un artista contemporáneo que plantee sus proyectos artísticos desde la obra como acontecimiento y la ejecución como principio de apertura de horizonte hermenéutico, es bastante complejo y puede resultar un poco forzado, es decir, tratar de empatar la teoría que se plantea en esta propuesta filosófica con la producción artística. No obstante, al realizar una revisión del panorama artístico local, se logró encontrar algunos artistas que de cierta forma se acercan a los intereses de esta investigación. Uno de ellos, Nicolas Cadavid, quien con 20 de años de trayectoria artística y formado tanto en su pregrado como en su maestría en artes plásticas y visuales. Además de tener el reconocimiento local y nacional, por cuanto a ejecutado diversos proyectos artísticos, respaldados por el otrora Ministerio de Cultura y por algunos estímulos regionales.

Títulos de obras como Miedo, Desolación y Ruina, presentan la obra de un artista de Bucaramanga, Santander, que hace pensar que su trabajo se encuentra centrado en sentimientos melancólicos o pesimistas. Sin embargo, hablar desde dichas palabras y su significado tradicional, le ha permitido generar un dialogo con diversos horizontes hermenéuticos, interpretando dichos sentimientos, desde la alegría y una poética de la prudente falta de esperanza. En sus palabras:

“Me gusta ver aquello que hago como una forma de comprender el tiempo y el lugar en el que habito; como una forma de acercarme de manera creativa a quienes me rodean. Es por ello que mi trabajo puede surgir de mis experiencias y pensamientos diarios, de la percepción que tengo del espacio público en las ciudades contemporáneas, de la música que oigo mientras realizo un corto recorrido en autobús, o de los comentarios que hago con mis amigos tras ver una película. Para mí no existe una fórmula. La flexibilidad y la ausencia de compromiso son las únicas virtudes que me gusta otorgarle a mis proyectos. A veces pinto y en ocasiones realizo intervenciones en espacios

públicos; algunas veces dibujo y otras veces registro en fotografía las acciones que realizo en contextos específicos. De cualquier forma, son las ideas, muchas de ellas cruzadas por la historia del arte, la ironía, y un sentido trágico de la existencia, las que prevalecen y determinan el resultado de aquello que llamo, no sin cierta dificultad, mi obra” (Cadavid, 2025).

Para establecer la relación con la propuesta del arte como posibilidad de libertad, se tomará una obra titulada *a la luz de las ruinas*, la cual hizo parte de una exposición individual presentada en la Sala Macaregua en el 2023 cuyo nombre fue *Rastrojo* y se basó principalmente en la comprensión de un territorio cuyo fenómeno extractivista determinaba el Paisaje: Puerto Wilches, Santander y la explotación de palma aceite.

Al realizar recorridos por el territorio mencionado y pensando en la búsqueda de un elemento estético que sintetizará un proceso económico y social, cuyo impacto generó una devastación geográfica y cultural, el artista se encuentra con los escombros y las ruinas en un espacio. De allí nace la obra *a la luz de las ruinas*, representada en la palabra de manera iconográfica y utilizando como recurso la fuente tipográfica y desarrollando un gesto artístico que puede entenderse como el acto expresivo que, encarnado en la obra de arte (objeto), abre un mundo de sentido y genera una experiencia de verdad. No es solo una acción técnica del artista, sino un acontecimiento de sentido en el que participan la obra, el espectador y la tradición.

Dicho acontecimiento de sentido se da en el momento en que la obra se materializa y se instala en un paisaje al cual no pertenece, generando una experiencia disímil, pero con la posibilidad de generar asociaciones dialógicas con lo que se conoce y con lo que se piensa. Es preciso decir, que el hecho de ejecutar dicha acción, presenta una libertad creativa y un

pensamiento artístico que deja de lado un horizonte reducido y da paso a una apertura de la comprensión.



8. *A la luz de las ruinas*. 5 piezas en madera. 500 x 200 cm, 2022.

Además, la obra no termina en su ejecución, ni en su puesta en escena en un paisaje, la obra como acontecimiento es intervenida mediante el fuego para acentuar aún más la experiencia y le brinda una fuerza simbólica que determina lo que se expresa. Así, el gesto del artista es parte del juego del arte, por cuanto no busca imponer un mensaje cerrado, sino dejar hablar a la obra, permitiendo que se muestre, generando una apertura interpretativa y un dialogo abierto que permite tanto al artista como al espectador desplegar y fusionar horizontes de comprensión, donde la letra y en el código lingüístico que se presenta es solo una parte formal que permite la experiencia estética, pero que al observarse, tanto en el paisaje como en su intervención, logra una apertura hermenéutica donde la libertad creativa y la libertad del interprete se encuentran presentes.



9. A la luz de las ruinas. 5 piezas en madera quemada. 500 x 200 cm, 2022

En síntesis, pensar el arte como posibilidad de libertad en el contexto colombiano implica situarlo en un territorio atravesado por la violencia, la memoria, el paisaje y la experiencia íntima de quienes lo habitan. En un país donde el conflicto armado, las transformaciones rurales y las tensiones sociales han marcado profundamente la historia reciente, la creación artística no se limita a la producción de objetos estéticos, sino que se configura como un acontecimiento de sentido. Un espacio donde la verdad puede acontecer, donde el silencio puede ser interpelado y donde la experiencia individual se abre a una dimensión colectiva.

Por lo anterior, este capítulo propone una reflexión sobre la libertad no como categoría abstracta o meramente política, sino como experiencia estética y hermenéutica. Desde la perspectiva de Hans-Georg Gadamer, el arte no es simple representación, sino un modo privilegiado de comprensión en el que “el espíritu se encuentra con el espíritu”, posibilitando una apertura de horizontes. En ese encuentro, la obra no impone un significado cerrado, sino que convoca al espectador a participar en un diálogo donde memoria, historia y experiencia se entrelazan.

En este marco se sitúan las obras de Doris Salcedo, José Germán Toloza y Nicolás Cadavid, tres artistas colombianos cuyas propuestas, aunque diversas en lenguaje y procedimiento, convergen en una comprensión del arte como espacio de emancipación simbólica.

En la obra de Doris Salcedo, la libertad se vincula con la memoria y el duelo. Sus instalaciones, centradas en la desaparición forzada y las ausencias sin reparación, no narran de manera directa los acontecimientos violentos, sino que señalan la huella de lo perdido. A través de objetos intervenidos, grietas, telas o estructuras que evocan cuerpos ausentes, la artista hace visible aquello que ha sido relegado al silencio. La obra se convierte así en una poética del duelo: un lugar donde la ausencia deviene presencia simbólica y donde la experiencia estética abre la posibilidad de reconocer el horror sin reducirlo a espectáculo. En un contexto de impunidad y olvido, esta apertura constituye una forma profunda de libertad: la libertad de recordar, de nombrar lo indecible y de sostener la verdad como experiencia compartida.

Por su parte, en la pintura de José Germán Toloza, la libertad se manifiesta como desprendimiento de la tradición sin negarla. Partiendo de una memoria rural santandereana y de referentes formales heredados, su obra evoluciona hacia una síntesis donde el vacío, la línea y la iconografía elemental configuran un horizonte abierto. El gesto pictórico no ilustra ni describe; propone. En ese espacio, el microrrelato personal se transforma en resonancia universal, y el ejercicio poético en palabras del propio artista, quien emancipa lo cotidiano hacia la dignidad del pensamiento. La libertad aparece aquí como posibilidad de reconfigurar el mundo desde la memoria individual, generando un diálogo entre lo íntimo y lo histórico.

Finalmente, en la propuesta de Nicolás Cadavid, el arte se asume explícitamente como acontecimiento. Su práctica artística que oscila entre pintura, intervención, fotografía y acción, encuentra en el paisaje contemporáneo, especialmente en territorios puntuales, alguno de ellos marcados por la violencia o el extractivismo, un escenario de reflexión estética. Obras como *A la luz de las ruinas* no solo ocupan un espacio físico, sino que lo interpelan simbólicamente, generando una tensión entre palabra, materia y territorio. El gesto de instalar y posteriormente intervenir con fuego la obra intensifica su dimensión performativa y hermenéutica, donde la creación no concluye en el objeto, sino que se despliega en la experiencia del espectador. Aquí la libertad se manifiesta como apertura creativa y como posibilidad interpretativa, donde artista y público participan en la fusión de horizontes.

En conjunto, estos tres artistas permiten comprender que el arte, aun en su declarada impotencia frente a la realidad material, posee la capacidad de abrir espacios de sentido. No devuelve la vida ni repara el daño, pero puede develar lo oculto, dignificar la memoria, resignificar el paisaje y transformar la experiencia del espectador. En ese desplazamiento de la ausencia a la presencia simbólica, de lo anecdótico a lo universal, de la ruina al acontecimiento, el arte se configura como una forma de libertad. Una libertad que no domina ni impone, sino que escucha, espera y posibilita la verdad en la experiencia estética.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha demostrado que el arte, desde una perspectiva hermenéutica, no es simplemente objeto de contemplación estética, sino un espacio privilegiado donde acontece una experiencia de sentido que involucra activamente al espectador. En este acontecimiento, se revela una forma de libertad que no se reduce a la autonomía individual, sino que se despliega en el juego interpretativo entre obra, tradición y receptor.

Siguiendo a Gadamer, se ha evidenciado que la experiencia estética no se da al margen de la historia o del lenguaje, sino precisamente dentro de ellos. Comprender una obra de arte implica situarse en un horizonte histórico que no se supera, sino que se transforma en el diálogo. La libertad que emerge de este proceso no es una ruptura con la tradición, sino una reconfiguración crítica de sus posibilidades a partir de lo que puede surgir a la comprensión dialógica de la obra artística.

En oposición a las concepciones instrumentales o técnicas del arte, esta tesis sostiene que en la obra acontece una verdad que no puede ser reducida a fórmulas conceptuales. El arte, en tanto juego simbólico y encarnado, tiene la capacidad de decir algo esencial del mundo, de mostrar lo

que de otro modo permanecería oculto. En este sentido, la verdad del arte está íntimamente ligada a su dimensión liberadora.

A través del análisis de obras de Doris Salcedo, Nicolás Cadavid y José Germán Toloza, se observa cómo el arte contemporáneo colombiano no sólo representa la realidad social, sino que interviene en ella a través de una reapropiación poética y crítica de la memoria, el cuerpo y el territorio. Estas prácticas permiten comprender el arte como una forma activa de resistencia frente a la opacidad del mundo.

El acercamiento a la obra de Doris Salcedo, José Germán Toloza y Nicolás Cadavid, permite afirmar que el arte, en el contexto colombiano, se configura como una posibilidad concreta de libertad en medio de realidades atravesadas por la violencia, la transformación del territorio y la fragilidad de la memoria. En Salcedo, la libertad se manifiesta como apertura a la verdad del duelo y como resistencia frente al olvido; en Toloza, como emancipación poética de la experiencia cotidiana que resignifica la memoria rural; y en Cadavid, como gesto creador que interviene el paisaje y lo convierte en acontecimiento de sentido. En los tres casos, la obra no se limita a representar la realidad, sino que la reconfigura simbólicamente, permitiendo que lo silente, lo íntimo o lo devastado, encuentren un espacio de aparición.

Desde una perspectiva hermenéutica tomada de Hans-Georg Gadamer, puede decirse, que estas tres propuestas artísticas encarnan el arte como experiencia de verdad; un ámbito donde se fusionan horizontes entre artista, obra y espectador. La libertad que emerge no es una libertad entendida como dominio o solución de los conflictos históricos, sino como capacidad de apertura, de diálogo y de transformación interior. Así, el arte se revela como un lugar privilegiado para habitar el dolor, confrontar la memoria y resignificar el paisaje, ofreciendo una experiencia que desplaza al sujeto de la pasividad y lo sitúa frente a la posibilidad de comprender, recordar y pensar de otro modo su mundo.

Finalmente, esta tesis concluye que la libertad que se da en la experiencia estética no debe entenderse como evasión de lo real, sino como una apertura hacia lo otro, hacia el acontecimiento mismo del sentido. En este modo de ser-en-el-mundo, el arte se convierte en una mediación que permite a los sujetos finitos imaginar otras posibilidades de existencia, reconciliando pensamiento, sensibilidad y comunidad.

### Referencias Bibliográficas

Álvarez, Falcón Luis (2007). *La dialéctica «Verdad-Apariencia» en la lógica de la experiencia estética*, tesis doctoral en filosofía de la Universidad de Valladolid.

Agamben, Giorgio (1998). *El Hombre sin contenido*, Traducción de Eduardo Margareto Korhmann, Barcelona: Ediciones Altera.

Bal, Mieke (2014). *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*; traducción de Marcelo Cohen. Bogotá: Editorial The University of Chicago Press: Universidad Nacional de Colombia.

Borges, J. L. (1996). *Otras inquisiciones (1952)*. En *Obras completas II* (pp. 9–146). Buenos Aires: Emecé Editores.

Capdevila i Castells Paul (2005) *La experiencia estética y hermenéutica: Un dialogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*, Tesis doctoral en filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.

De Micheli, Mario (2006). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Traducción de Ángel Sánchez Gijón, Madrid: Alianza editorial.

Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin Duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Dostal, Robert J, Edited (2005) *The Cambridge companion to Gadamer*, Cambridge university press.

Dutt, Carsten, editor (1998). *En conversación con Hans-Georg Gadamer: Hermenéutica estética, filosofía práctica*, Teresa Rocha Barco, Madrid: Tecnos.

Feijóo, J. (1990). *Introducción* (J. Feijóo & J. Seca, Trads. y notas). En F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (pp. XI–CXLVI). Editorial Anthropos / Ministerio de Educación y Ciencia.

Foster, H., Buchloh, B. H. D., Krauss, R. E., & Bois, Y.-A. (2006). *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (A. Gómez-Moreno & A. Rodríguez de las Heras, Trads.). Akal.

Chaparro Lillo, J. (2010). *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad: La ética hermenéutica de Gadamer* [Tesis doctoral, Universitat de València]. Universitat de València, Servei de Publicacions. ISBN 978-84-370-7938-7.

Gadamer, H.-G. (2006). *Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trads., 5.ª ed.). Editorial Sígueme.

----- (2002). *Verdad y método II* (A. Agud y R. de Agapito, Trads.). Ediciones Sígueme.

----- (2001). *Estética y Hermenéutica*, Antonio Gómez Ramos, Madrid: Tecnos.

----- (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós

----- (2013). *Años de aprendizaje filosófico* (J. Gaos, Trad.). Editorial Herder.

----- (2006). *El giro hermenéutico*. Ediciones Sígueme.

González, María Antonia (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México: Herder.

Gombrich, E.H (1997). *La historia del arte*. New York, Phaidon Press Limited, decimosexta edición.

Grisales, Vargas Adolfo (2002). *El Arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea*. Manizales: Editorial Universidad de Manizales.

Grondin, J.H-G. Gadamer: Una biografía. (trad. de A. Ackermann, R. Bernet y E. Martín-Mora), Herder, Barcelona, 2000.

Hegel, G.W.F (2007). *Lecciones sobre estética*. Traducción Alfredo Brotonz Muñoz, Madrid: Ediciones Akal.

Jaramillo, Mahut Mónica (2000). *La crítica de arte en el romanticismo alemán*, En revista de filosofía, número 1 julio-diciembre, Bucaramanga: Universidad industrial de Santander, p 95.114.

Kant, Immanuel (2007). *Critica al Juicio*. Traducción del alemán por Manuel García Morente 12 ed, Madrid: Espasa-Calpe.

Kosuth, Joseph. *El Arte Después de la Filosofía*, En: fin del arte. Teoría. Conceptos. Testimonios. Listos para copiar y pegar. <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html>

López, Sáenz Carmen (2000). *El arte como racionalidad liberadora, consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*, Madrid: Ediciones UNED.

Lorca, Oscar (2005). *Arte, juego y fiesta en Gadamer*. En revista A parte reí Revista de filosofía, No 4, septiembre, Santiago de Chile.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Planeta-Agostini. (Obra original publicada en 1945)

Muntañola, Josep, y otros (2006). *Arquitectura y hermenéutica*, traducción de Inés Zaikova, Barcelona: Edicions UPC

Popper, K. R. (1979). *Los dos problemas fundamentales de la teoría del conocimiento* (J. Ferrer, Trad.). Tecnos.

Ríos, María Cristina (2008). *El “juego del arte” como liberación*. En Konvergencias Literatura, No 7, Año III.

Salón Nacional de Artistas. (1998). *37.º Salón Nacional de Artistas* [Catálogo]. Ministerio de Cultura / Colcultura.

Tate Modern. (2007–2008). *Shibboleth* [Instalación de Doris Salcedo en el Turbine Hall, Tate Modern, Londres]. The Unilever Series.

Traba, Marta (2008). *Hombre americano a todo color*, Bogota: Ediciones Uniandes.

Traba, M. (1982). *La pintura nueva en América Latina: 1960-1980*. Siglo Veintiuno Editores.

Wilde, O. (1883, 30 de junio). *Conferencia a estudiantes de arte* [Conferencia]. Royal Academy, Londres.

Valencia, Luis Fernando (2008). *¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos*, Medellín: La carreta editores.

Vidales, L. (2017). *Suenan timbres & 13 textos testimoniales* (5.ª ed.). Asociación Cultural Letra a Letra-Domingo Atrasado. Bogotá, Colombia. ISBN 978-958-59446-6-4

Zúñiga, J. F. (Comp.). (2004). *El legado de Gadamer*. Universidad de Granada.

