

# Estética y Educación<sup>1</sup>

Gabriel Jaime Agudelo Gutiérrez<sup>2</sup>

---

1 La presente reflexión establece relación de conexidad con el trabajo investigativo de maestría en filosofía en la Universidad Pontificia Bolivariana, titulado: Neoplatonismo y espiritualidad: Una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel. Año 2018, y doctoral, en la misma universidad, con la tesis titulada: De la geometría miguelangelesca hacia una epistemología de la estética de la espiritualidad, año 2023, a la par de desarrollos teóricos incitados por acercamientos a nuevas lecturas y nuevos encuentros con la estética que siguen inquietando al autor del presente escrito.

2 Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, Filósofo de la Universidad de Antioquia, Especialista en Educación Personalizada de la Universidad Católica de Manizales, Magíster en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana y Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana.

## Resumen

La defensa del *logos* como fuente natural del pensamiento ha materializado un debate histórico que, llamando la atención acerca de la importancia de la imagen en la consolidación de procesos de pensamiento, ha posibilitado significativa producción teórica que dota de sentido la reflexión estética en el ámbito educativo como una alternativa de acercamiento a la representación del mundo material que, insuficientemente ha querido representarse mediante el *logos*.

El ícono como producción humana, adhiere profundo contenido en cuanto acto consciente, en este sentido, su intención de mostrar o no querer mostrar, relaciona texto y contexto, esto es, la formación intelectual del creador, sus acercamientos afectivos con el mundo, el marco ideológico y político en el que habitó y, significativamente, sus deseos y querer.

Esta reflexión tiene por objeto ofrecer, entre muchas, una alternativa pedagógica que suscite, no sólo el debate académico, sino que inquiete acerca del reto contemporáneo de, no sólo buscar nuevas imágenes, sino acercarse a su lectura comprensiva.

**Palabras clave:** Estética, giro lingüístico, giro icónico, mostrar, decir.

## Abstract

The defense of *logos* as a natural source of thought has materialized a historical debate that, drawing attention to the importance of the image in the consolidation of thought processes, has enabled significant theoretical production that gives meaning to aesthetic reflection in the educational field as a possibility of approaching the representation of the material world that has insufficiently wanted to represent through *logos*.

The icon as a human production, adheres deep content as a conscious act, in this sense, its intention to show or not want to show, relates text and context, that is, the intellectual formation of the creator, his emotional approaches to the world, the framework. ideological and political in which he lived and, significantly, his desires



and wants.

This reflection aims to offer, among many, a pedagogical alternative that raises not only academic debate, but also raises concerns about the contemporary challenge of not only searching for new images, but also approaching their understanding.

**Keywords:** Aesthetics, linguistic turn, iconic turn, show, say.

## A propósito de la estética en la educación

Con el objeto de evitar la extensa y agotadora discusión que históricamente ha concitado la definición del concepto de estética, en este escrito reflexivo se considerará, la aportada por Kant y entendida como *la ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad*, en razón a lo certero de su contenido al decir que hace referencia a la sensibilidad, no obstante, protegida, en primera instancia, del *entendimiento* por el grado de afectación que los conceptos pueden ejercer sobre la sensibilidad, en segunda, de la *sensación*, en cuanto a las afectaciones directas que la sensibilidad arriesga recibir del mundo exterior, con el objeto de privilegiar lo *a priori*.

Privilegio de lo *a priori* que se materializa, primero, en las formas que asumen las representaciones en nuestra mente de los objetos externos a nosotros y determinadas en el espacio por su tamaño y las relaciones que guardan entre sí dichos objetos, segundo por las representaciones de todos los objetos en general; es decir, tanto externos, como internos, determinadas en el tiempo por relaciones de mediatez en cuanto fenómenos del alma (objetos internos) o inmediatez en cuanto fenómenos externos (objetos externos) (Kant, 2007).

Lo dicho permite avanzar precisando que a la estética corresponde, en una semántica extendida del concepto, el estudio de los objetos sensibles, externos o internos, en su particularidad de visuales, táctiles, olfativos, auditivos y gustativos,

lo que significa que los objetos visuales, a los que en este ejercicio reflexivo haremos énfasis, son apenas una parte dentro del conglomerado de los objetos sensibles que, en ningún momento pretende desconocer, en tanto, sus alcances teóricos aplican perfectamente para cada uno de los demás objetos, eso sí, en las particularidades de sus ámbitos conceptuales.

En aras de la cohesión intelectual acercarse al entendimiento del hecho estético que, implica ineludiblemente asumir la representación de objetos externos para su aprehensión, tendrá que abordarse teniendo en cuenta, en primera instancia, su espacialidad, por cuanto adhieren, por un lado, mensurabilidad (dimensiones, tamaño), por el otro, las relaciones que puedan darse entre esos objetos, en segunda instancia, su temporalidad, en tanto, en su condición de fenómenos del alma, requieren, en unos casos de lamediatez, esto es, de relaciones indirectas con los objetos, por ende, de la necesidad de activación de procesos de intelección que permitan eficientemente el acercamiento compresivo a dicho objeto, en otros casos, de la inmediatez, en cuanto fenómenos externos evidenciables de manera directa.

Así las cosas y teniendo en cuenta

lo anteriormente manifestado los objetos sensibles, objeto de estudio de la estética, entre los que destaca la imagen como objeto que, en principio, asume las representaciones espacio-temporales de los objetos externos, carga de sentido la imagen independientemente del tipo de imagen o la vía mediante la cual se manifiesta, en razón a que su materialización aneja acciones profundamente conscientes que muestran, o en su defecto, niegan mostrar.

Las señaladas acciones por parte de los creadores, que históricamente muestran o rechazan el mostrar de la imagen como acto consciente carga de significado el objeto estético como verdadero objeto de estudio en el ámbito educativo en cuanto a que, entre la producción de imágenes y la producción reaccionaria de “imágenes” se vitaliza la huella de un acto dialógico que no es decible en la órbita de lo lingüístico, no obstante dice a partir de la hermenéutica que habilita el mostrar de la imagen, a un punto tal que permite identificar rupturas epistemológicas, textos y contextos de corte ideológico y/o político, social y antropológico de trascendental interés para una pertinente comprensión desde la escuela en sus niveles básico primario, secundario, media vocacional

y profesional.

Insistir en la cátedra que, como acto consciente de índole formativo, deja ver lo que se ve en la imagen, esto es, que proyecta la imagen y la somete al análisis semiótico o a su tratamiento iconológico debe seguir siendo una alternativa pedagógica válida, en tanto, potencializa desarrollo teórico y posibilita reflexiones reidentitarias de contenido estético.

## ¿Por qué imágenes? Una explicación posible

Las reacciones de grupos de intelectuales contra pares que han considerado que, el cauce de los pensamientos es en sí mismo de naturaleza lingüística (Boehm, 2017), ha derivado en el reconocimiento de lo insuficientes que resultan las palabras para representar el mundo material, esto es un giro lingüístico que, atendiendo filosóficamente el lenguaje, redirecciona el cauce de los pensamientos hacia otro de naturaleza icónica, respondiendo a una atención ampliada sobre el tema de la representación en general (García Varas, 2011).

Este movimiento reaccionario, re-

presentado, entre otros, por Kant, Wittgenstein, Rorty, Heidegger, Derridá, a los que se suman las críticas directas al platonismo por parte de Nietzsche en el Nacimiento de la tragedia y, de forma profundamente significativa, las de Valéry en su diálogo Eupalinos o el arquitecto por lo sui generis del recurso pedagógico del que se vale al usar de la estructura dialógica del escrito platónico y darle la oportunidad a un Sócrates que desde el Hades y mediante la incitación reflexiva provocada por Fedro tiene la oportunidad, mediante una catarsis, de reconsiderar la tesis peyorativa que, el Sócrates platónico sostuvo en vida frente a los artistas y su quehacer, consolidan la otra alternativa reaccionaria que se ha dado en llamar *giró icónico*.

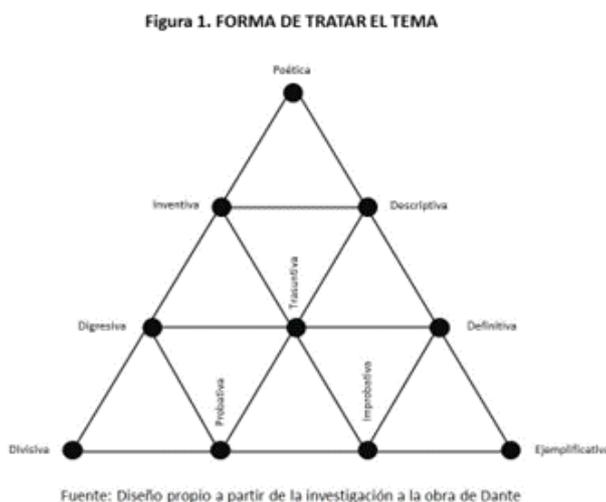
En el desarrollo del diálogo, Sócrates, haciendo uso de dos elementos, la piedra y el aire, por analogía referidas a la escultura y la música respectivamente, hace énfasis en dos asuntos de trascendental importancia para la estética, el primero, hace referencia al valor de la geometría, en tanto, recurso abarcante en razón a que relaciona, vista, tacto, oído en algunos casos, razón, número y palabra, el segundo, tiene que ver con el apoyo que

provee la geometría al intelecto humano que, potencialmente habilitan al ser humano para dar figuras a las leyes o deducir de las leyes mismas sus figuras, el tercero, ligado al anterior, se sintetiza en la conclusión, a modo de proposición, de que las figuras geométricas son huellas de movimientos que podemos expresar con palabras, no obstante, indicando en la palabra propositiva las condiciones del movimiento (Valéry, 1978).

Las razones del porqué de la imagen como medio de expresión del pensamiento es, por lo menos desde la antigüedad media hasta mediados del siglo XVII, que las formas, fundamentalmente de esencia geométrica, representan las huellas que quedan cuando se ausentan las palabras.

## La imagen en la práctica educativa

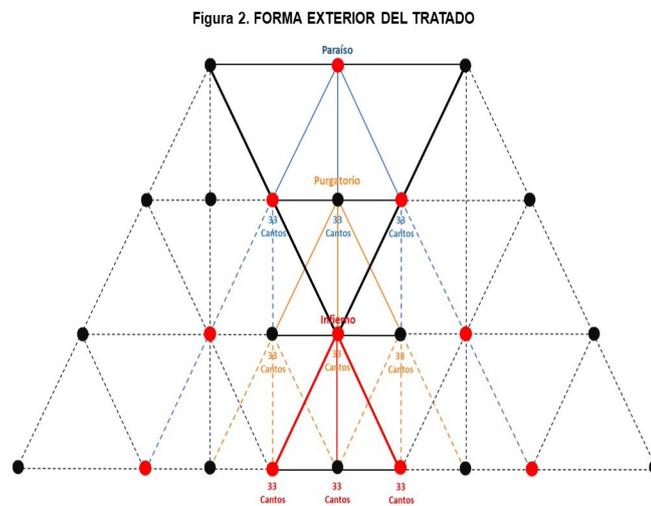
### 1. El mostrar de la imagen



Desde lo acabado de manifestar es asimilable en este ahora histórico, las condiciones trazadas por Dante en su Lettera a Cangrande della Scala (Barenstein, 2018) en donde le expone las condiciones del movimiento escritural pertinente para una lectura comprensiva de su obra Comedia, de allí que le indique que la obra se ciñe a dos figuras geométricas, una que le da la forma interior y que se materializa

en una Tetraktys, símbolo de perfección, advirtiéndole que tenga en cuenta en su lectura que la obra es fundamentalmente y desde la estricta semántica al que refieren los conceptos, la sumatoria de 10, por tanto, poética, inventiva, descriptiva, digresiva, trasuntiva, definitiva, divisiva, probativa, improbativa y ejemplificativa (Figura 1).

La otra, garante de la forma exterior que, fundamentada en tres *Tetraktys* que componen un trapecio perfecto asegurando, como lo indicaba la filosofía teologizada del medioevo que, en tratándose de las producciones artísticas, la forma triangular, anticipada ya por la escuela pitagórica, no obstante, dotada de contenido mágico, por cuanto, adhiere todo el tema de la simbología trinitaria (Alighieri, 2020), era, no sólo, la amada por la divinidad, sino la vía garante de su benevolencia (Ficino, 1994), dicha forma inscribe el triángulo invertido que describe en su trazado la aspiración ascendente que transita la trina (forma triangular) que configura el pasar por el infierno, el purgatorio y el paraíso o espacio de perfección (Figura 2).



Fuente: Figura propia, materializada a partir de la investigación a la obra de Dante.

Dentro del marco del concepto kantiano de mediatez, mencionado anteriormente, que le permite a Miguel Ángel establecer relación indirecta con el objeto dantesco y activar procesos de intelección que le viabilizan el acercamiento comprensivo a dicho objeto, es posible entender las razones por las cuales el maestro renacentista condiciona el ímpetu movilizador de sus producciones al elemento

geométrico para dar figura a aquellas leyes de índole cristiano-católico que, a pesar de la separación contextual de corte ideológico que movilizó la obra de Dante, de la correspondiente al contexto miguelangesco, son susceptibles de ligazón, en razón a que, ambas obras buscaron en su particular temporalidad responder a creencias exigibles para el logro del favor de Dios.

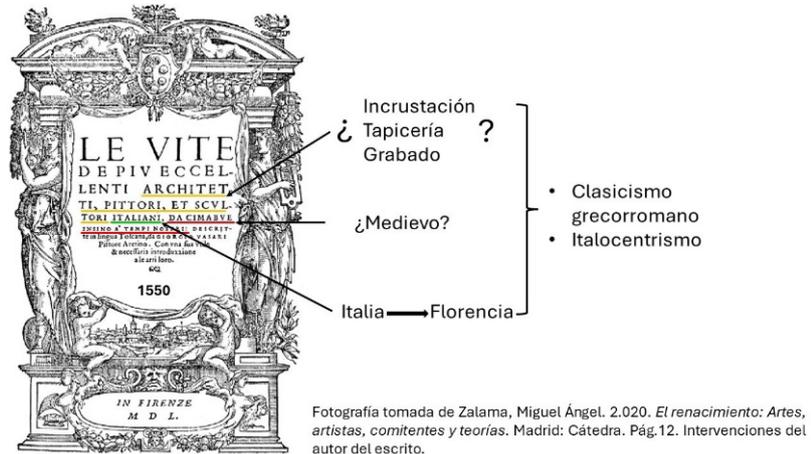
Favor que, en ellos, se representa mediante imágenes que contienen un juicio de reproche a unas instituciones (eclesial y política) que, en diferentes épocas, más, en similar devaluó moral, político y social, exigen del reclamo y del pronunciamiento del conmocionado social, moral y político.

La lógica iconológica que se deja ver en la obra de Miguel Ángel y que, como ya se expresó, cabe dentro del marco conceptual de la mediatez kantiana se inscribe, en términos de su producción general, independientemente del ser pictórica, escultórica o arquitectónica, en unas formas internas que específicamente responden a desarrollos filosóficos con contenido teológico y en una forma externa que se ajusta intelectivamente a la forma exterior de la *Comedia* dantesca respondiendo a los contenidos semánticos de la palabra renacimiento que connota dos sentidos de significativa importancia para la estética universal, por lo menos desde la óptica de Zalama, el primero, atiende a su significado etimológico de “regresar” o “volver atrás”, rastrear el pasado con ánimo regenerativo y con el objeto del restablecimiento del poder imperial de la Roma clásica incitado por la corriente humanista, la segunda, exacerba el sentimiento nacional que aspira al rescate del valor italo-céntrico provocado por la publicación de la obra de Vasari, *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, de Cimabue hasta nuestro tiempo (1550)*.

Obra, que desde el contenido del título que la nombra, señala sugerentes acciones por parte de su autor en la vía de incitar el sentimiento nacional de recuperación de Italia como centro del arte universal significativamente válido.

Parafraseando a Zalama, nótese en el título (Imagen 1.) que, primero, arte significativamente válido, es arquitectura, pintura y escultura, lo demás, caso de las creaciones tipo incrustación, tapicería o grabado son diseñados en ese arte considerado válido, segundo, hace referencia a artistas de nacionalidad italiana,

tercero, establece una cota, se trata de los artistas desde Cimabue, es decir, desde la antigüedad clásica italiana hasta el siglo XVI, no obstante, la franja de artistas que autorizó su subjetividad, incluía artistas que cabían dentro de sus apreciaciones personales en términos estéticos, a la vez que excluía artistas y artes que, dentro de esa franja personal, se apartaban de su pensar, muy a pesar de la relevancia de sus obras y de su gran aporte al mundo del arte (Zalama, 2020).



Lo significativo del proceder vasariano, con todas las críticas que le puedan caber, dota de sentido, no sólo, los importantes e innegables logros del arte italiano, específicamente de corte florentino, sino que, va a explicar asuntos que expone a la vista la imagen miguelangelesca, en tanto, ofrece al ojo espectador los dos señalados sentidos etimológicos de ese renacer del arte en los términos que se lo plantearon los humanistas, es decir, las sensibles transformaciones de su obra que van desde la figura clásica que privilegia la belleza corporal de su David (1501-1504), pasan:



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad\\_del\\_Vaticano#/media/Archivo:Michelangelo's\\_Pieta\\_5450\\_cropcleaned.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_del_Vaticano#/media/Archivo:Michelangelo's_Pieta_5450_cropcleaned.jpg) y [https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad\\_florentina#/media/Archivo:Michelangelo\\_Pieta\\_Firenze.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_florentina#/media/Archivo:Michelangelo_Pieta_Firenze.jpg) Intervenciones realizadas por el autor con fines netamente académicos.

Por la fundamentación compositiva de forma triangular que aspira, como líneas arriba se había anunciado, ajustarse al amor de Dios, contenida en sus *Piedades* vaticana (1498-1499) y florentina (1547) (Imagen 2).

Por su *Piedad Rondanini* (1552-1564) que usa de la geometría, a voces del Sócrates en boca de Valéry, para deducir de leyes existenciales esa particular figura.

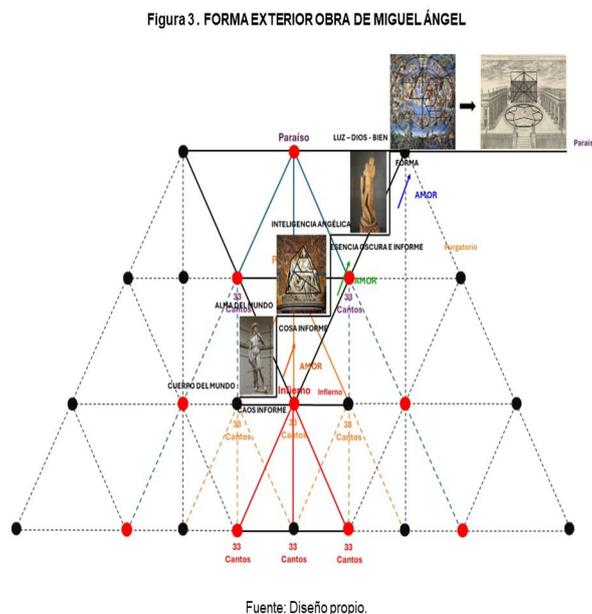
Imagen 3. JUICIO FINAL



Fuente: <https://www.artemiquelangelo.com/pintura/obra-pictorica/> con intervenciones realizadas por el autor con fines netamente académicos.

Por su *Juicio final* (1536-1541) cuyo complejo sustento geométrico, asimilable eso sí, si se parte de entender el amplio y diverso contenido teórico que conjunta la formación educativa de Miguel Ángel, en tanto su pensamiento se influenció, fundamentalmente, de neoplatonismo, pitagorismo, misticismo religioso y cristianismo, en razón a los encuentros intelectivos con personajes que afectaron su pensamiento y, por ende, su hacer, entre los que destacan, Policiano, Vittoria Colonna, Savonarola y su coterráneo Dante.

Si se parte de lo dicho, es posible comprender la fundamentación teórica del *Juicio final* (Imagen 3) y ver lo que se ve en la imagen que, inscribe en la forma dodecaedra la distribución de unos personajes externos con el objeto de reforzar la tensión escenográfica que va a recaer en quienes fungen como protagonistas, inscritos éstos, en un hexágono perfecto al que le inserta el sello lapidario gótico acompañado del número hexagonal (representado en la serie de formas hexagonales resaltadas en la secuencia de la imagen 3) que le sirve para colocar en el círculo aquel punto que se dice, “se haya en el cuadrado y en el triángulo que al encontrarlo garantiza, no sólo, salvación, sino la salida de cuitas, angustias y peligros” (Ghyka II 1978, 609), lo que en esencia autoriza expresar que la composición general de la obra obedece a un acto profundamente consciente que sustenta la distribución escenográfica de los personajes y, muy significativamente, dota de sentido la lamentable exposición del pellejo de su propia imagen a la consideración divina.



El segundo sentido, que tiene que ver con la forma exterior de la obra de Miguel Ángel que, ajustada al sentimiento nacional es comprensible a partir de la propuesta por Dante en su *Comedia* a la vez que, por Platón en su *Banquete* (Platón, 1988) y en su *República* (Platón, 1988), y, en razón a ello, deja ver el ascenso, desde un Miguel Ángel preso de una belleza material sujeta al mundo visible, representada en el bello cuerpo del *David*, hasta una belleza en el ámbi-

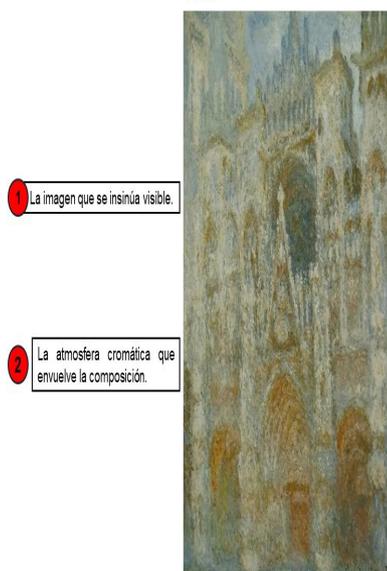
to de lo inteligible, con capacidad de verdad, representada en la fundamentación como quiere recrearlo la figura 3.

## 2. El rechazo al mostrar de la imagen

La modernidad, si por algo se ha caracterizado en el ámbito conceptual de la imagen, es porque ha vitalizado el antiguo debate entre la prohibición y su aceptación que históricamente ha recaído en las figuras de Platón (Ca. 427-347 a.C.) en *la República* (Platón, 1988) y Moisés y Aarón (Éxodo 32, 1-28) proclives, el primero y el segundo, a su prohibición, el tercero, a su defensa, como iconoclastas han sido bautizados el primero y el segundo, defensor icónico considérese al tercero.

Es importante aclarar que la acción iconoclasta suele entenderse como la destrucción física de las imágenes, no obstante, los alcances semánticos del concepto han aceptado el que arrope también su destrucción intelectual, desde esta perspectiva es perfectamente plausible considerar como iconoclasia la evolución que en la contemporaneidad experimenta la imagen, en cuanto a que en una primera instancia, abandona el mostrar con anuencia a la posibilidad del decir lingüístico que habitaba en el imaginario miguelangelesco, en aras de permitir un mostrar en sí, de la imagen, que no necesariamente diga nada.

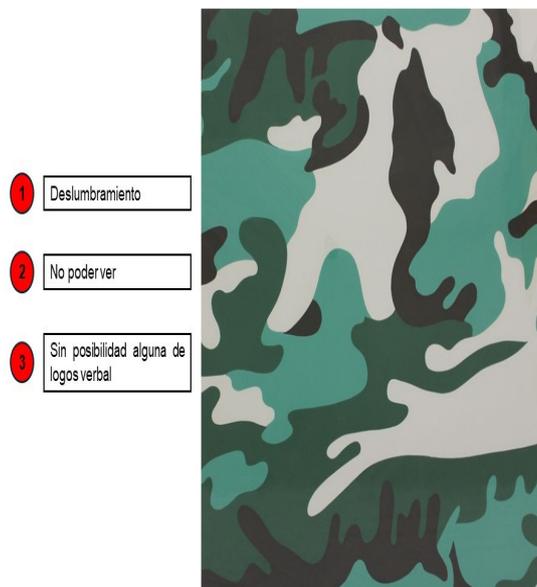
Imagen 4. Claude Monet (1840-1926). Catedral de Ruán (1894). Musée d'Orsay, París.



Fuente: Imagen obtenida en: <https://theartwolf.com/es/monet/catedral-rouen-segun-monet/>.

Así las cosas puede entenderse en Monet (1840-1928) en su obra *Catedral de Ruán* (1894) (Imagen 4) que el privilegio de lo icónico recaiga en la atmósfera cromática que ambienta la escenografía de la obra y así el fundamento técnico será el real protagonista del mostrar de la imagen que, al parecer, no quiere cosa diferente a resaltar en un fragmento del paisaje urbano que, con énfasis en una fachada arquitectónica, fija por parte de su creador, una sensación, negándose tajantemente a la posibilidad de producción lingüística distinta a la meramente técnica.

Imagen 5. Andy Warhol (1928-1987), *Camuflaje* (1987), The Museum of Modern Art, Nueva York.



Fuente: Imagen obtenida en: [https://es.amorosart.com/obra-warhol-camuflaje\\_fs\\_ji406-87904.html](https://es.amorosart.com/obra-warhol-camuflaje_fs_ji406-87904.html).

O en Andy Warhol (1928-1987) en la obra abstracta conocida como *Camuflaje* (1987) (Imagen 5), que exagera a extremo nivel posibilidades al logos verbal, incluso dificulta el decir en el ámbito de lo técnico, formas y colores se camuflan en un abismo impronunciable que vuelve soberano y autónomo el ensimismamiento icónico ¿Qué decir que no sea un completo absurdo?

Imagen 6. Marcel Duchamp (1887-1968). *Fuente* (1917).



Fuente: Imagen consultada en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>.

Se suma a esta corriente iconoclasta los ready-made de Duchamp (1887-1968), entre los cuales destaca la obra *Fuente* (1917), el hecho de considerar lo listo, lo ya hecho, como objeto con estatus estético, aporta a la reflexión en el ámbito educativo en varios sentidos, el primero tiene que ver con que la imagen rompa con el acto creador personalizado del artista, el segundo, se corresponde con un acto que no reclama autoría, en tanto, su creador puede ser cualquiera, en el caso se trata de un tal R. Mutt, el tercero tiene que ver con que el mostrar de la imagen y su ensimismamiento son despojados por el lugar o el contexto dónde se instala el objeto/imagen, al punto que la *Fuente*, como imagen, instalada en su espacio habitual para uso netamente fisiológica significa una cosa, no obstante, esa misma Fuente instalada sobre un pedestal, ambientada con unas luces que enfatizen su presencia y en un espacio adecuado que privilegie su dejarse ver, transforma completamente su significado.

El fenómeno iconoclasta maximiza sus alcances a niveles sorprendentes en su objeto de destrucción intelectual del *logos* verbal que había acompañado a la imagen hasta algo más allá de mediados del siglo XV, a la par que, la consolidación del mostrar de la imagen en sí, en coherencia con ello desacraliza la imagen como proyección del objeto, más, resignifica la imagen que consume la imagen/

objeto, el eat art, por ejemplo, literalmente se la come y es la imagen/escenografía alrededor del digerirla el que adquiere preponderancia, al arte efímero le interesa registrar la imagen del proceso de extinción o de derruimiento de la imagen/objeto, la obra performance la convierte en acción y es ésta la que adquiere trascendencia como objeto estético.

Imagen: Amulf Reinhart (1929), Cruz (1986), Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Múnich.



Fuente: Fotografía tomada del texto *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar* de Gotfried Boehm.

Sin embargo, en el señalado trasegar de la imagen, hace consciente Reinhart (1913-1967) en su obra *Cruz* (1986) (Imagen 3), un asunto de trascendental importancia en el tema del rechazo de la imagen al dejar al descubierto las consecuencias de lo que él considera no es otra cosa que una intención de sustracción icónica por parte de los creadores, en tanto, en palabras de Boehm, al llevar hasta sus últimos términos el señalado proceso sustractivo en sus obras desapareciendo la imagen mediante el tacharla con pintura (Boehm, 2017), terminó, como lo expresa el mismo Reinhart, *haciendo más llamativa la imagen que pretendió desaparecer con la tachadura* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011).

En armonía con Reinhart, la intención de desaparecer la imagen hace posible emparentarse con el enmudecerla, en términos gadamerianos, ...

“[...] en Alemán la palabra mudo (stumm) guarda relación con otra palabra: tartamudear, balbucear (stammeln); y es que, verdaderamente, la patética miseria del balbuceo no consiste en que el que balbucea no tenga nada que decir, sino, más bien, en que quisiera decir muchas cosas a la vez, demasiadas, y en vista de la apremiante plétora de lo que habría que decir, no encuentra las palabras y enmudece...

... Al enmudecer, lo que tiene que ser dicho se nos acerca como algo para lo cual estamos buscando palabras nuevas.” (Gadamer, 2016, p. 235).

Si se tiene en cuenta que, etimológicamente, la palabra enmudecer no significa no tener nada que decir y, por analogía con Reinhart se concibe el que tacha no significa no tener nada que mostrar, podría aventurarse, con posibilidades de acierto, considerarse, de manera que, quien tacha, no es que no tenga nada que mostrar, sino, más bien, en que quisiera mostrar muchas cosas a la vez, demasiadas, y en vista de la apremiante plétora de lo que habría que mostrar, no encuentra las imágenes y tacha.

Al tacha, lo que tiene que ser mostrado se nos acerca como algo para lo cual estamos buscando imágenes nuevas.

Lo dicho, para manifestar que, el ejercicio educativo en la órbita de la estética contemporánea a tono de imagen, si quiere ser pertinente, necesario y útil, tendrá que, desde lo que pedagógicamente permita la metodología y la didáctica, facilitar la búsqueda de esas nuevas imágenes.

## A modo de colofón

El debate que genera el *logos* y el *ícono*, sigue en la contemporaneidad, connotando sugestivos desarrollos teóricos por cuanto, la trascendentalidad del asunto, no se resuelve pacíficamente asumiendo una posición que privilegie uno u otro como el que funge como natural en el cauce del pensamiento, *contrario sensu*, para la estética, la hermenéutica, la historia del arte, la antropología filosófica y la

filosofía social, en este inmediato ahora, existen significativos pendientes, entre otros, bastante desalentador por cierto, el pendiente de aprender a leer lo que se nos presenta escrito o con lo que nos topamos como imagen.

Y es importante considerar este asunto en la academia, en tanto, seguimos convencidos que el leer comprensivo se agota en lo meramente técnico, esto es, leer, consultar fuentes, revisar contextos, no obstante, substraernos de la comunión, mejor, de la común unión del entender, en cuanto implica, la necesidad de entender de quien arriesgó el producir el escrito o la imagen y quien aspira entender lo producido o imaginado, al señalado pendiente del aprender a leer comprensivo debe apostarle la acción pedagógica de la estética contemporánea.

# Referencias

- Alighieri, D. (2020). Comedia. Acantilado.
- Boehm, G. (2017). Cómo generan sentido las imágenes: El poder del mostrar. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Barenstein, J. (2018). Carta XIII de Dante Alighieri a Cangrande della Scala. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional De Filosofía*, 1(10), 113–142. <https://revistamutatismutandis.com/index.php/mutatismutandis/article/view/30>
- Ficino, M. (1994). Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gadamer, H. G. (2016). Estética y hermenéutica. Tecnos.
- García Varas, A. (Ed.). (2011). Filosofía de la imagen. Universidad de Salamanca.
- Kant, I. (2007). Crítica de la razón pura. Cuhue Clásica.
- Platón. (1988). Diálogos III Fedro. Gredos.
- Platón. (1988). Diálogos IV República. Gredos.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2011). (Exposición) Arnulf Rainer sobre Goya. Septiembre 20 – Noviembre 13. Consultada en: <https://www.revistadearte.com/2011/09/20/caligrafia-nacional-muestra-la-obra-de-rainer-sobre-goya/>
- Valéry, P. (1978). Eupalinos o el arquitecto. Sierra Madre.
- Zalama, M. Á. (2020). El renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías. Cátedra.