

## El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística



Ascensión en San Juan de Dios, Joao Wesley de Souza, Instalación con luz y madera, Colegio de Arquitectos de Granada, 2013.

**ABSTRACT:** En *El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística*, vamos a observar algunas consideraciones que buscarán fundamentar nuestro argumento de que: cuando el Nihilismo es insertado “en medio” del plan curricular del alumno de arte, puede, en teoría, provocar también una gran transformación, sin retorno, en su modo de mirar y hacer las cosas. Para cumplir este objetivo, recorreremos algunas áreas de inestabilidad imaginativa y de entronización de los lenguajes visuales, donde se encuentran inexorablemente insertados los dos sujetos en cuestión, el alumno y el profesor de Arte. En este sentido, las cuestiones apuntadas en estas consideraciones escritas corresponden analógicamente con nuestro conflicto entre las dos formas de conocimiento que conviven con los alumnos y profesores de artes; o sea, este texto nos permite establecer una relación inmediata con el conflicto entre la forma tácita y discursiva del conocimiento en el Arte. Observamos entonces algunos contenidos que el Nihilismo puede ofrecer como posibles ácidos corrosivos para la disolución de algunas estructuras mentales absolutas, que afectan y construyen los campos y formas de conocimientos, incomunicables, en cuestión, a esta posibilidad de cambio de actitud del sujeto, que se encuentra envuelto en la enseñanza del Arte. Atribuimos pues, al contacto con el Nihilismo, la condición de clave maestra de un supuesto punto de inflexión substancial en el recorrido y en la forma de actuar del alumno de arte.

**PALABRAS CLAVE:** Nihilismo, Enseñanza artística, Arte y Educación, Arte y filosofía.

## ÍNDICE:

Introducción.....	p. 2-3
La fase de la imaginación material.....	p. 3- 4
¿Conceptuación o conciencia?.....	p. 4-5
Contacto con el Nihilismo.....	p. 6-7
Conclusión, o consideraciones sobre una posible convivencia entre contrastes.....	p. 8
Notas.....	p. 8-10
Bibliografía.....	p. 10

## INTRODUCCIÓN

¿De qué modo *La Nada* puede activar positivamente el imaginario del sujeto envuelto en las múltiples cuestiones que el arte puede producir? ¿Cómo una circunstancia visiblemente política, que presupone una desestructuración de las órdenes, ya puestas, puede actuar en teoría, ayudando al alumno de arte a comprender mejor su inclinación poética y plantear, con más seguridad, sus estrategias procesuales? Para intentar contestar a estas preguntas, les invito a que caminen con nosotros entre momentos puntuales, donde vamos a observar algunas consideraciones que busquen fundamentar nuestro argumento de que: El Nihilismo cuando insertado “en medio” del plan curricular del alumno de arte, puede en teoría, provocar también, una gran transformación sin vuelta en su modo de mirar y hacer las cosas. Consecuentemente, las imágenes sujetas a este contexto de cambios, explicitaran esta importante inflexión.

En un primer lugar, la complejidad del mundo de la producción y el entendimiento de las imágenes, constituye nuestro territorio donde estamos, experimentamos y observamos. Inicialmente, producimos y comprendemos nuestras imágenes, en el *trato*<sup>1</sup> con el mundo, después, ya como alumnos y quizá para algunos, más adelante como profesores en el ámbito de la enseñanza del Arte, sufrimos cambios que profundizan, cada vez más, a medida que el tiempo y el proceso de hacer y conocer avanzan simultáneamente. En este continuo proceso de acceso al conocimiento, las dudas, preguntas e inflexiones que inevitablemente son generados en este recorrido, con todo potencial de movilidad que estos términos suscitan, constituyen la ilusión de este esfuerzo monográfico.

El impacto del Nihilismo en la enseñanza del arte, entendido como campo de distinta política que atraviesa transversalmente sus conocimientos específicos, con su estructura internalizada de contenidos, y sus inevitables enlaces filosóficos, es lo que pretendemos considerar como aparato transformador del imaginario y de la mirada del sujeto sobre las cosas y sus posibles imágenes que las interpreten.

Partiendo del principio donde se comprende que el acceso a estos nuevos mecanismos de abstracción, apunta en teoría, a una posible ampliación de la capacidad de articulación de *ideas*<sup>2</sup>, y que estos contenidos conceptuales añadidos pueden activar el imaginario de un estudiante del arte, es lo que vamos a indicar, con algunas posibilidades de cambios que estos nuevos contactos, supuestamente, pueden producir en el modo de la acción y del entendimiento del alumno de arte.

Inicialmente, con el objetivo de elucidar el contexto académico donde se presentan las grandes dudas y controversias, vamos a intentar construir una pequeña cartografía de la zona de impacto del Nihilismo sobre los personajes envueltos en el aprendizaje y en la enseñanza del arte, puesto que intuimos que en estas áreas, planteadas a propósito, se encuentran las substancias y contextualizaciones relevantes para lograr este fin. Para saciar este ímpeto y para cumplir este objetivo, recorreremos algunas áreas de inestabilidad imaginativa y de entronización de los lenguajes visuales, donde se encuentran inexorablemente insertados los dos sujetos en cuestión, el alumno y el profesor de Arte.

## LA FASE DE LA IMAGINACIÓN MATERIAL

Todo sujeto que llega a comprender que en algunos momentos puntuales de su vida, se ha encontrado envuelto en la producción de imágenes y admite una aproximación empática con el mundo del arte, por relacionar estas producciones al campo de la cultura, acaba acumulando una serie de configuraciones visuales, trabajos autorales que casi siempre apuntan a una necesidad de buscar la admisión de uno mismo en las instituciones de enseñanzas artísticas. A este momento de producción espontánea de imágenes, sin ninguna orientación formal instituida que anteceda a la presencia del sujeto-productor en la academia de arte, la denominamos como la fase de la imaginación material<sup>3</sup>. En este proceso, donde el sujeto crea libremente sus imágenes lejos de cualquier parámetro académico de producción, donde también su imaginación interpreta, a su juicio, y limitado por su experiencia y por su capacidad específica de recepción de las sensaciones que esta misma le ofrece, comprendemos como el momento, o fase, donde la imaginación del sujeto se configura basada exclusivamente en la contaminación de la realidad material, es decir, se crea ahí un imaginario impregnado de cargas semánticas que cada material ha suscitado en el proceso.

Lo que denominamos la *fase de la imaginación material*, consiste en la involucración del sujeto en las posibles experiencias con la realidad inmediata. Ubicado en el lado interno de esta intermediación corporal con el mundo físico, el sujeto, aprehende fenomenológicamente sentidos oriundos de esta experiencia, interpretándolos a su modo y creando así su propio imaginario específico. En este caso, decimos que imaginar materialmente es percibir e incorporar las posibilidades de expansión imaginativa que esta condición de *estar-en-el-mundo*<sup>4</sup> viabiliza al sujeto.

Estar ahí (*Dasein*), como sujeto del mundo, admite la posibilidad de acceder a las sustancias percibidas en la forma de un conocimiento comprendido por el mismo como verdadero, pero al mismo tiempo, difícil de ser sometido y transmitido en la forma discursiva<sup>5</sup> del mundo académico, puesto que, lo que podemos decir que este sujeto realmente conoce, es en sí, en esta fase inicial del proceso artístico, un conocimiento tácito<sup>6</sup> generado en el ámbito de la experiencia directa con el mundo y su materialidad contaminante.

## ¿CONCEPTUACIÓN O CONCIENCIA?

Al ingresar en la Escuela de Bellas Artes, el sujeto portador de este conocimiento tácito, hasta entonces, intuyendo, aprehendido y generado en el ámbito natural de su experiencia espontánea con el mundo y sin ningunas pretensiones, se adentra también, en un nuevo universo donde surgirá y tendrá que confrontarse con algunas contradicciones. La propia palabra academia de arte, al principio, indica un lugar donde algunos parámetros disciplinares bajo la forma de cánones, son admitidos para tornar posible la generación, transmisión y la enseñanza de los lenguajes artísticos. En este caso, nosotros aquí también admitimos, al principio, el Arte como una entre varias otras formas posibles de conocimiento que se concentra en el uso y producción de imágenes como su propio modo de comunicación. Esto nos conlleva a comprender que para que sea dominado este conocimiento, los sujetos, inscritos en la academia, envueltos en este reto, deberán también, dominar el repertorio de los soportes de una posible multitud de imágenes, es decir, el contacto con los procesos de generación y comprensión de los lenguajes son fundamentales para insertar al sujeto en este campo de conocimiento que llamamos Arte. De ahí, se puede comprender el énfasis que toda Escuela de Arte pone en los aspectos disciplinares sobre la enseñanza de los lenguajes artísticos.

Deberíamos recordar aquí, la misión primera de cualquier institución de enseñanza, o sea, la objetivación sobre la transmisión de un determinado conocimiento y su propio repertorio técnico. En el caso de las Escuelas de Bellas Artes empieza con la enseñanza y el desarrollo de sus lenguajes específicos, es decir, presentar y dominar los medios expresivos del territorio artístico centrado en las imágenes.

Este foco de atención sobre los aspectos disciplinares de los soportes artísticos, al mismo tiempo en que viabilizan, en teoría, el desarrollo del alumno, puesto que le ofrece los fundamentos plásticos visuales para la producción de imágenes, también puede presentarse, para este sujeto, que llega envasado en su conocimiento tácito, como una dificultad una vez que en este nuevo ámbito los contactos con los conceptos y con la discursiva académica son inevitables para el dominio del campo gramatical de cada lenguaje.

Una vez que el alumno aprehende los fundamentos lingüísticos de las imágenes, sus contextos y su historia, una buena y considerable parte de su fascinación por el arte, atraviesa el campo de la creación intuitiva para otro lugar distinto, donde impera ahora la conciencia sobre los hechos visuales. Aquí encontramos nuestro divisor de aguas, nuestro lugar donde empieza y prevalece una incertidumbre; oscilaciones dudosas entre dos formas distintas de producir, reflejar y de conocer nuestro mundo a través de las imágenes. Tocar de modo disciplinar y experimental estas dos formas de comprender el proceso de generación de imágenes, es ponerse en tránsito entre la intuición y la razón. Atravesar la frontera del campo de las certezas tácitas iniciales para llegar a un nuevo ambiente, donde el sentido lógico y silogístico impera, equivale para este sujeto (alumno) a tener que enfrentarse y convivir con las dificultades, conflictos e imposibilidades aparentes<sup>7</sup> entre estas dos formas inevitables de conocer mediante las imágenes.

La incompatibilidad aparente entre estas dos formas de conocimiento, la podemos considerar como una condición que el sujeto, necesariamente tiene que darse cuenta cuando ingresa en una academia de arte. De hecho, esto no determina definitivamente el olvido incondicional del entendimiento construido por su experiencia autodidacta. Aprehender a conceptualizar la imagen artística no impide que sigamos teniendo conciencia de los contenidos tácitos que se escapan al campo de la lógica. En este contexto, en un primer lugar hay que desarrollar una actitud más tolerante con las diferencias, o que nuestra imaginación sufra inevitablemente un proceso vertical y profundo de flexibilización, impuesto por la inserción sistemática del sujeto en este ámbito de incompatibilidad de conocimientos.

## CONTACTO CON EL NIHILISMO

De un modo o de otro, apuntamos la polarización de estas nomenclaturas del conocimiento como una condición intermitente en el ámbito de la enseñanza del arte. Cuando el sujeto opta por un modo académico o por el modo intuitivo de producir y ver el arte, tal echo, conlleva a un romanticismo o a un racionalismo en su modo de acción y de análisis sobre las imágenes, se observa claramente aquí, esta bifurcación. Entronizar exclusivamente una forma sentimental y exacerbada de ver y convivir con las imágenes u optar por el uso único de la razón, es seguir construyendo verdades, en sí, como verdades absolutas que siempre van a profundizar en el abismo insuperable entre estas diferencias.

En este sentido comprendemos que el contacto con el Nihilismo y con sus substancias corrosivas puede, en teoría, contribuir como clave fundamental para la disolución de estas certezas polarizadoras.

De hecho, si encontramos un modo de bajar sistemáticamente poco a poco el nivel de estabilidad de algunas creencias tales como el absoluto, la verdad y la tradición, consecuentemente con la debilidad de estas fuerzas abriremos una posibilidad de convivencia simultánea entre las mismas, puesto que el conflicto también pierde energía y proporción en este recorrido. Esta sospecha, cuando es relacionada con la duda del estudiante de arte, entre lo que él conoce fenomenológicamente y lo que deduce lógicamente, puede, en teoría, crear la anteriormente citada flexibilización mental que apuntábamos como el elemento que permitiría una convivencia con estos extremos. Veamos entonces algunos contenidos que el Nihilismo puede ofrecer como posibles ácidos corrosivos para la disolución de algunas estructuras mentales absolutas que sostienen y construyen los campos y formas de conocimientos, incomunicables en cuestión.

Aquí no pretendemos profundizar en la explicitación exacta del término Nihilismo, no vamos a realizar un corte epistemológico para su definición, no necesitamos escribir la Historia de la locura para definir el término Psiquiatría, pero si vamos a intentar apuntar los textos que contienen los mecanismos conceptuales de disolución que son suscitados cuando empleamos el referido término. En nuestro caso específico, vamos a observar lo que la palabra Nihilismo sencillamente puede traer como carga literaria, conceptual y significativa, cuando es insertada en el nombre de una asignatura, en un supuesto currículo de enseñanza de Arte.

En el inicio, cuando empezamos a investigar el sentido del término *Nihilismo*, de pronto aparece la expresión "*La nada*". Este concepto es comúnmente usado para hablar de un proceso más amplio de desagregación continua, que conlleva a una reducción al grado cero de cualquier cosa que fuera antes estructurada. *La nada*, es entonces, el resultado consecuente de una desestructuración que atraviesa varios textos de Nietzsche, cada uno con su objetivo a ser destruido, sea dios, la verdad o las certezas científicas.

En una de las primeras y tempranas obra de Nietzsche, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, las verdades<sup>8</sup> y certezas científicas<sup>9</sup> son sistemáticamente desnudadas. Al leer y cerrar este libro, sufrimos una deformación profunda y sin vuelta atrás. De aquí por adelante, al intentar escribir o hablar, antes de aplicar estos conceptos, es imposible no

establecer con antelación algunas ponderaciones sobre su sintaxis.

Más allá de apuntar consideraciones convincentes sobre la verdad y las certezas científicas en este texto, así como en *De humano demasiado humano*, Nietzsche apunta el riesgo que todo investigador estaría sujeto al acercarse a su objeto de investigación, o sea, el riesgo de antropomorfizar<sup>10</sup> este encuentro estaría siempre presente, una vez que vemos el mundo a partir de una comprensión centrada en nuestro cuerpo, una vez que la naturaleza de este entendimiento también puede ser fenomenológica.

Otro texto importante en el sentido de la desmitificación de los términos *bien y mal*, o sobre el contraste entre la idea de racionalidad en oposición al devaneo sentimental, sería *El nacimiento de la tragedia - O helenismo y pesimismo*. Este texto trata exactamente del conflicto existente entre dos corrientes de pensamientos que atraviesan los campos de lo racional y de lo irracional, de la razón y de la locura<sup>11</sup>. Aquí Nietzsche presenta los fundamentos mitológicos sobre los cuales construimos nuestras imposibilidades relacionales entre el dionisiaco y el apolíneo. En este sentido estas cuestiones apuntadas en esta obra, corresponden analógicamente con nuestro conflicto entre las dos formas de conocimiento que los alumnos y profesores de artes conviven; o sea, el contacto con este texto nos permite establecer una relación inmediata con el conflicto entre la forma tácita y discursiva del conocimiento en el Arte.

Existe aquí también, para el alumno y el profesor de arte una relación metafórica con una posible convivencia y alternancia entre estos dos conocimientos distintos, sin la aniquilación de ningún de ellos en detrimento de otro una vez que los dos dioses, tanto Apolo como Dionisio, se revesaban entre el invierno y verano por la ocupación de un mismo santuario en Delfos.

## CONCLUSIÓN, O CONSIDERACIONES SOBRE UNA POSIBLE CONVIVENCIA ENTRE CONTRASTES.

A colación de la alternancia sobre la ocupación del santuario de Delfos por estos dioses antagónicos, y para continuar con una posible convivencia entre dos formas antagónicas de conocer, volveremos a nuestra intención inicial: explicitar la importancia del Nihilismo como clave para la ampliación del imaginario y para la liberación de las actitudes del sujeto, cuando éste, es insertado en el proceso de enseñanza y creación en arte.



Ultrapasando el aspecto puramente destructivo del Nihilismo que al principio nos puede suscitar, y comprendiendo que esta naturaleza corrosiva, que esta nueva noción sobre las cosas carga consigo, puede, en teoría, reducir la opresión de las *verdades* sobre el acto creativo. Ahora también podemos considerar las posibilidades de ampliación del imaginario del alumno, puesto que estos nuevos conocimientos, los analizados anteriormente, como ponderaciones sobre el sentido absoluto y definitivo de las cosas, pueden, simultáneamente, liberar al sujeto del peso de las convenciones culturales, aunque también, le ofrece condiciones a través de la flexibilización de estos entresijos para acceder a otro modo de ser ante las cosas y ante los procesos.

A esta posibilidad de cambio de actitud del sujeto que se encuentra envuelto en la enseñanza del arte, atribuimos, al contacto con el Nihilismo, la condición de clave maestra de un supuesto punto de inflexión en el recorrido del alumno de arte. Estos cambios de dirección, estas inflexiones, podemos observarlas posiblemente, en las actitudes e imágenes generadas después de la inclusión de estos nuevos mecanismos mentales que el Nihilismo conlleva.

## NOTAS:

---

<sup>1</sup> La exhibición del ser del ente inmediatamente compareciente se efectuará al hilo del modo cotidiano del estar-en-el-mundo que también llamamos *trato*\* en el mundo *con* el ente intramundano. El trato ya se ha dispersado en una multiplicidad de modos del ocuparse. Pero, el modo inmediato del trato, no es -como ya fue mostrado- el conocer puramente aprehensor, sino el ocuparse que manipula y utiliza, el cual tiene su propio <conocimiento>\*\*. HEIDEGGER, MARTIN: *Ser y Tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2009, p. 89.

<sup>2</sup> “Por el término *impresión* entiendo, pues, todas nuestras percepciones más vivas: cuando oímos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, deseamos o queremos. Las impresiones se distinguen de las *ideas* (*pensamientos*), que son las percepciones menos vivas, de las cuales tenemos conciencia, cuando reflejamos sobre cualquiera de las sensaciones o de los movimientos relacionados arriba [...] A simple vista, nada puede parecer más ilimitado que el *pensamiento* humano, que no solamente escapa a toda autoridad y a todo poder del hombre, pero que tampoco siempre es reprimido dentro de los límites de la naturaleza y de la realidad”. Traducción del autor. HUME, David: *Investigação Acerca do Entendimento Humano* [en línea] ALEX, Anoar (trad.): 1748. Edição Acrópolis [25 de junio 2013]. P. 10.  
Disponible en internet: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

<sup>3</sup>“La imaginación material resulta del compromiso del cuerpo con la concreción de las cosas. El poeta de las manos, es el demiurgo en beneficio de las fuerzas felices. Los trabajadores de la ciudad científica, poblada por trabajadores colectivos de la investigación y de la demostración, se acercan a los operarios de la ciudad poética, habitada por trabajadores solitarios de la celebración”. Traducción del autor. BACHELARD, GASTON : *L'Eau et les Rêves: Essai sur L'imagination de la Matière*. Corti, París, 1942, p. 66.

<sup>4</sup>“El *Dasein* es aquel ente que es caracterizado como ser-en-el-mundo. La vida humana no es un cierto sujeto que tenga que realizar algún artilugio para ingresar en el mundo. *Dasein* como ser-en-el-mundo significa: ser en el mundo de modo tal que este ser quieres decir: ir de trato (umgehen) con el mundo; perdurar (verweilen) donde (hei) él en el modo del llevar a cabo, el poner en obra, el despachar, pero también [en el modo] de la contemplación, la interrogación, el determinar que con-templa y compara”. HEIDEGGER, M.: Op. cit., p. 10.

<sup>5</sup>“Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no se puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye [...] Muchas de las objeciones que se presentan contra la intuición y el conocimiento intuitivo, se han originado porque quienes las proponen no distinguen adecuadamente entre lo que es la objetividad y lo que es la validez universal del conocimiento”. HESSEN, JOHAN: *Teoría del Conocimiento*. Universidad de Colonia, Colonia, 1925, p. 114.

<sup>6</sup>“La dimensión tácita, debemos partir del hecho de que "podemos saber más de lo que puedo decir". Él llamó a esta fase previa a la lógica de conocer como «conocimiento tácito». Traducción del autor. POLANYI, MICHAEL: *Thetacit dimension*. Anchor Books, New York, 1967.

<sup>7</sup>“Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no solo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua solo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 99.

<sup>8</sup>“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas metonimias, antropomorfismos. En resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Editorial Tecno, Madrid, 2010, pp. 13-14.

<sup>9</sup>“(…) el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo este baluarte ya existente. De hecho necesita protección, puesto que existen fuerzas terrible que constantemente le amenazan y que oponen a la verdad científica <verdades> de un tipo completamente diferente con las diversas etiquetas”. *Ibidem*, p. 34.

<sup>10</sup>“Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de haber examinado a un camello, declaro: <he aquí un mamífero>, no cabe duda de que con ello se ha traído a la luz una nueva verdad, pero es de valor limitado; quiero decir; es antropomórfica de cabo a rabo y no contiene un solo punto que sea <verdadero en sí>, real y universal, prescindiendo de los hombres. [...] Su procedimiento consiste en tomar al hombre como medida de todas las cosas; pero entonces parte del error de creer que tiene estas cosas ante sí de manera inmediata, como objetos puros”. *Ibidem*, p. 30.

<sup>11</sup>“Por ahora nos hemos detenido en lo *apolíneo* y su antagonista, lo *dionisiaco*, en cuanto encarnan poderes artísticos que, *sin la mediación del artista humano*, irrumpen del seno místico de la naturaleza, poderes en los cuales los instintos artísticos de esta naturaleza hallan satisfacción de un modo directo y sin rodeos: por un lado, como el mundo figurativo del sueño, cuya perfección está al margen de todo nivel intelectual o formación estética individual; por otro, como una realidad plenamente embriagada que, a su vez, no solo no se preocupa del individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad

mística. [...] todo artista no es sino un <imitador>, y en verdad, lo es ya sea como artista onírico apolíneo, como artista de la embriagues dionisiaca o, en suma – como sucede, por ejemplo, en la tragedia griega”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia...* Op. cit., p.108.

IMAGEN: Foto del autor (Joao Wesley de Souza). **Ascensión**, Instalación con luz, 350 x 60 x 10 cm. Colegio de Arquitectos de Granada (COAG), 2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTON : *L'Eau et les Rêves: Essai sur L'imagination de la Matière*. Corti, París, 1942.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2009.
- HESSEN, JOHAN: *Teoría del Conocimiento*. Universidad de Colonia, Colonia, 1925.
- HUME, David: *Investigação Acerca do Entendimento Humano* [en línea] AIEX, Anoar (trad.): 1748. Edição Acrópolis [25 de junio 2013]. Disponible en internet: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>
- MICHAEL, POLANYI: *The tacit dimension*. Anchor Books, New York, 1967.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Editorial Tecno, Madrid, 2010.