

La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo

Daniel Jorge Sánchez

Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata

sanchez.fatimada@gmail.com

El tiempo contemporáneo y sus particularidades.

El término contemporáneo en el análisis de los Estudios Culturales no sólo refiere a “... perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive...” como lo expresa el diccionario de la Real Academia Española (RAE. 2012). Implica también la configuración de una época, entendiendo este término como “...Período de tiempo que se distingue por los hechos históricos en él acaecidos y por sus formas de vida...” (RAE 2012). Haciendo hincapié en este caso al concepto de “formas de vida”, que implícitamente lo diferencia de la época denominada “moderna”

Lo que en un momento se denominó “post-modernidad” (Lyotard. 1987) no alcanzó para definir y diferenciar un cambio que pone constantemente en jaque a los constructores del “relato del saber” (Lyotard.1987). Paradójicamente, siendo la modernidad una época que promovió el cambio y generó el concepto de “progreso” como cambio positivo, no se resigna a darse por transformada en otra época. El modelo Ilustrado se aferró a una herramienta, “La Razón”, que creyó totalizadora e infalible. En función de ella creó instituciones que creyó eternas en el marco de una dinámica progresiva. Pero su modelo reduccionista y determinista no pudo hallar respuesta a todo. Sin embargo no termina de morir o de mutar definitivamente. Mucho tiene que ver con esta larga “agonía moderna” la dinámica del sistema capitalista y las instituciones que derivan de él. Sus diferentes velocidades de transformación y mutación generan una instancia de encrucijada (Castoriadis 2005) y de derivación incierta.

En este contexto es que la “Institución Arte” vive su encrucijada. La taxonómica determinación moderna y algún contra relato postmoderno (Baudrillard 2002) ha perdido la referencia a muchas actividades, que no se ajustan al universal concepto de Arte en un entorno de Realidad. Se ha tomado razón diagnóstica del proceso de disolución del Arte (Danto 2003, Deleuze-Guattari 2002, Michaud 2007), se lo ha (Goodman 1995) y se lo está problematizando en su nueva configuración (Bucks Morss 2005, Brea 2008, Bourriaud 2006).

Esta nueva configuración requiere, para dimensionar los alcances de lo artístico en el marco contemporáneo, reconfigurar aspectos fundamentales del paradigma moderno, como por ejemplo el concepto de subjetividad, la dicotomía arte y conocimiento desde el fundamento kantiano (Kant 1876), desde el marxismo no aleatorio de Althusser (1966, 2002) o la denominada “fase mecánicamente crítica” de la dialéctica negativa de Theodor Adorno (Catalá 2005). Se requiere dar una dimensión más compleja al análisis, acorde con los marcos epistemológicos actuales.

El arte como proceso. Redimensionamiento en el marco de la complejidad.

Edgar Morín (1999), establece un marco comparativo entre las características destacadas del modelo científico tradicional y el actual. Plantea que intelecto (objetivo) y afecto (subjetivo) actúan no como opuestos sino como el modelo de bucle (un tipo de cálculos que relaciona opuestos). Frente al modelo de simplicidad de la ciencia tradicional se presenta el de la complejidad. La racionalización clásica tiende a ser un sistema cerrado. La actual critica e impone una dinámica permanente. Mientras la clásica es determinista y mecanicista la actual es dialógica (Una lógica y empiria). La clásica redundante en la simplificación y tiende a ser reductiva. La actual ahonda la complejidad. La clásica desecha el error y es autoritaria. La actual en cambio trabaja el error y es autocrítica (Morin 1999).

La tarea de dar explicación a estos fenómenos y construir su modelo de realidad (Maturana 1996), requieren del redimensionamiento, por ejemplo en el campo artístico, del concepto de arte y por tanto de lo pertinente para ser incorporado en su campo de estudio. Este redimensionamiento requiere un abordaje inter disciplinar del arte, entendido este como proceso. El arte no se ve como cosa o concepto definible y atemporal a partir de una acción de reducción y simplificación. Él se interpreta aquí como proceso. Esto es un concepto relacional y situacional (Catalá 2005, Bourriaud 2008, Claramonte Arrufat 2008), que se construye a partir de una red de sentido, en la cual intervienen tres elementos básicos: el denominado artista-hacedor-realizador-productor, la obra-objeto-acontecimiento, con o sin dispositivo-plataforma que lo contenga y el público-espectador-interactor-usuario. De esta interrelación, que es situacional y que forma parte de un valor social que le da sentido, emerge la situaciónⁱ de arte. No hay que confundir lo relacional y situacional con lo relativo. En cada entorno ese valor de situación de arte, actúa como “verdad”, del mismo modo que actúan los valores de verdad científicos en cada entorno paradigmático y situacional.

La nueva subjetividad, la desmaterialización y la inter disciplina

Cabe preguntarse cuáles son las particularidades del tiempo contemporáneo, que lo diferencian del modelo moderno y también del posmoderno y cómo esas particularidades articulan el aspecto situacional del “cuándo hay arte” (Goodman.1995)

La primera particularidad es la noción de sujeto tanto desde la perspectiva del creador-hacedor como del público-receptor-interpretante o inter-actor. Pierre Levy al dimensionar el nuevo carácter del sujeto en la denominada *Noolithic* o edad de piedra del conocimiento, determinada por el espacio del conocimiento y no por el de la mercancía propia de la revolución industrial capitalista, ni por el territorio propio de las instituciones neolíticas como la del Estado (Levy. 2004.117). En el cuarto espacio, el del conocimiento, el sujeto del conocimiento se constituye por su enciclopedia. Porque su conocimiento es un conocimiento de vida, un conocimiento vivo, él es lo que sabe y no lo que tiene (espacio de la mercancía) o de donde viene (espacio del territorio).

José Luis Brea (2008) denomina a la contemporaneidad la época del *capitalismo cultural*, entendiendo que es la época en la cual la producción y distribución simbólica es el mayor generador de riqueza en los términos de “invertir identidad” (Brea.2008.14). Este nuevo entorno construye nuevos marcos de subjetivación como por ejemplo “...un escenario en el que el principio organizador dominante no sería ya más la palabra, sino acaso lo visual...” (Brea.2008.20) Lo que nos presentaría el inicio de un ciclo civilizatorio alejado del logocentrismo propio de la cultura occidental. Este abandono de la inscripción del sujeto en la razón discursiva fundada en la estructura lingüística transforma también el concepto de objetividad (Catalá.2005). Este nuevo pensamiento crítico “...se preocupa por iluminar las transformaciones fenomenológicas que ocurren tanto en el objeto como en el sujeto cuando ambos se interrelacionan en una operación hermenéutica...” (Catalá 2005.186-187). La metáfora se dimensiona como conocimiento, como proceso deconstructivo que en vez de análisis requiere de una intervención estratégica y singular.

Esta caracterización da lugar a la segunda particularidad que es la de la “interdisciplinariedad”. La misma surge a partir del proceso de desmaterialización de las producciones y la circulación del producto. Se observa: “...*Un desplazamiento estructural del “trabajo artista” desde su distante “torre de marfil” a un nuevo escenario plenamente integrado en el marco de esas que hemos descrito como industrias de la subjetividad (...) al tratarse de producción inmaterial su transmisión no produce pérdida en el dador, porque puede crearse un ámbito de entornos de distribución cooperativa, redes de intercambio y circulación “no lucrada”.* (Brea 2008. 15).

La desmaterialización transforma la recepción, ya que rompe el paradigma hegemónico territorial como por ejemplo puede ser el espacio museo y el disciplinar y genera el triunfo de lo inter-disciplinar y los espacios de alteridad (Brea 2008. 18).

El nuevo marco que Levy denomina “cosmopedia” (2004. 121-122) “...desmaterializa las separaciones entre los conocimientos...”, promoviendo una “topología continua y dinámica”

La construcción de nuevas inscripciones de subjetividades, la operatoria interdisciplinar y el redimensionamiento del modelo logo-céntrico son indicadores evidentes de un cambio de época y de una nueva configuración en la construcción de sentido simbólico.

El proceso artístico contemporáneo

A partir de dimensionar la definición de arte como proceso, en el cuál intervienen necesariamente el artista, la obra y el público y de centrar el análisis del mismo en las relaciones que se establecen en el mismo, teniendo en cuenta la dinámica situacional (Debord. 1967), dejando de lado el esquema estático del sujeto artista, de la obra objeto o del público en actitud de desciframiento de un texto simbólico, se establece un ordenamiento caracterizador y diferenciados del proceso de arte moderno, post moderno y contemporáneo:

- ▶ MODERNIDAD: Arte de objeto (Marchan Fiz. 1990). La obra se determina por sí. A través de una operatoria contemplativa mediada por lo discursivo y validada por la racionalidad que determina lo artístico.
- ▶ MODERNIDAD TARDÍA, POS-MODERNIDAD: Arte de concepto (Marchan Fiz.1990). Lo artístico lo determina el artista y la institución que lo valida. Es una tautología. (Oloixarac.2008)
- ▶ CONTEMPORANEIDAD: Arte de contexto (Claramente Arrufat. 2008). Es relacional y situacional. Lo artístico se construye colectivamente y no necesita espacios validantes. Interactúa de modo complejo con lo político, lo comunicacional, lo económico, etc.

La disolución del proceso estanco, propio de la modernidad, centrado en la obra, comienza a transformarse en las denominadas obras “objeto”, que se enmarcan en lo que Marshaan Fiz denominó la operatoria neo dadaísta del principio del collage o el *objet trouvé* (Marchan Fiz 1990) en cuanto al proceso constructivo de la obra y la necesidad del enriquecimiento teórico-conceptual del espectador, para salir de la pregunta tradicional de carácter idealista y reduccionista ¿esto es arte?, para cambiarla por la pregunta relacional y situacional de ¿cuándo hay arte? (Goodman. 1995. Gyldenfeldt 2008)

En los casos de las obras con dispositivos eléctricos o mecánicos, como por ejemplo las del arte cinético de los años 60, desaparece el concepto de obra única e irrepetible. La obra responde a un proyecto que puede replicarse. El concepto de creación artística empieza a dialogar con la heurística proyectual o científica.

Lo mismo sucede con la experiencia artística generada en la fase receptiva del proceso. El espectador en muchos casos debe activar un dispositivo para que la obra comience a “funcionar”. Por tanto se inicia de algún modo el carácter interactivo, ya sea mecánico o por desplazamiento del espectador, quien termina completando el proceso artístico de modo concreto y no en el marco de una mediación simbólico-discursiva. Esta transformación del proceso artístico anticipa la interacción virtual contemporánea y el arte de acción.

La evaluación de la experiencia artística generada en este tipo de procesos, es diferente de la clásica experiencia moderna de la obra objeto-continente y el vínculo generado por la mediación discursiva, que puede ser dimensionada a partir de una operatoria racional. En este proceso, la obra pone en acto un proyecto que puede ser percibido a partir de la activación de un dispositivo, por lo que se acerca más al concepto de “aparato” enunciado por Vilem Flusser (2007) o de dispositivo en la filosofía de Foucault (Agambem 2011), que al de obra generada a partir de la teoría kantiana y sus derivaciones, como por ejemplo la postura teórica de Clement Greenberg (Suma Rajiva. 2008).

Pero la transformación definitiva en el proceso artístico, que lo dimensiona como un modelo inter disciplinar, está relacionada con la total desmaterialización de la obra, ya sea por construirse en el campo virtual o en el entorno performático. En palabras de Levy

“...El arte, aquí, ya no consiste en componer un «mensaje», sino en maquinar un dispositivo que permita a la parte todavía muda de la creatividad cósmica hacer oír su propio canto. Aparece un nuevo tipo de artista que ya no cuenta ninguna historia. Es un arquitecto del ámbito de los acontecimientos, un ingeniero de mundos para miles de millones de historias venideras. Esculpe directamente sobre lo virtual...” (Levy. 1999. Epílogo)

Una de las más importantes transformaciones del estatuto de la obra de arte contemporáneo es el aspecto interactivo, que convierte al espectador en co-partícipe. La calidad general de la interactividad (ya sea entre humanos, computadoras o unos y otros) depende del producto, no de la suma individual de las calidades de los tres pasos. Para que haya interacción tiene que haber buena escucha, buen pensamiento y buena habla.

Diseñar experiencias (narrativas) interactivas obliga a salirnos permanentemente de nuestra cabeza, algo que casi ninguna profesión hace, -salvo excepcionalmente como cuando los buenos docentes o terapeutas logran desarmar la maraña de auto representaciones de los otros y proponen otras nuevas. (Chris Crawford. 2004).

Creatividad y conocimiento.

El concepto de creatividad vinculado al proceso artístico está unido al proceso moderno (Tatrkievicz 1987. Bergson 1907. Morporgo Tagliabue 1951). Pero este concepto estaba ligado a la inspiración estética, al concepto de genio, en el marco de la autonomía y el no reconocimiento epistémico del concepto arte.

Desde el punto de vista psicológico la creatividad tuvo una concepción psicoanalítica a partir de Freud como sublimación de su energía libidinal (Freud 1981-1987) o como parte del juego (Winnicott. 1971). También el conductismo abordó esta problemática (Skinner. 1953).

Pero es desde la línea cognitiva y los nuevos paradigmas acerca del concepto de inteligencia generados desde Howard Gardner (1980, 1985, 1995, 2001) y desde los nuevos postulados acerca de la filosofía de la ciencia (Bohm-Peat 1997, Alonso Monreal 2000, Wagensberg 1994) que el concepto de creatividad adquiere un carácter relacional e interdisciplinar. *“..A partir de los avances en las investigaciones de los procesos psicológicos y cognitivos, se han construido definiciones tanto de la creatividad como de la inteligencia cada vez más holísticas y complejas. Desde una primera aproximación general se afirma que se trata de capacidades o potencialidades disponibles en los sujetos cuyo despliegue en diversos contextos depende en gran medida de condiciones externas. Además, se considera indispensable que ambos fenómenos se analicen de manera multidimensional, entendiendo que los mismos suponen la confluencia de múltiples condicionantes subjetivos y contextuales..”* (Romina Cecilia Elisondo y Danilo Silvio Donolo. 2010).

El proceso artístico como construcción histórica y social en el mundo contemporáneo

Las maneras en las que tradicionalmente se establecieron las vinculaciones entre el arte y las ciencias sociales, están representadas fundamentalmente por los casos en los que las ciencias sociales han tomado al arte como objeto de estudio y, recíprocamente, el arte ha tomado lo social como estímulo u objeto de reflexión; sin embargo, a partir del movimiento que comienza a darse a mediados del siglo XX poniendo en cuestión las concepciones de ciencia y arte hegemónicas en gran parte de la modernidad y permitiendo un renovado acercamiento entre ambos campos, emergen nuevos tipos de relaciones entre arte y ciencias sociales, caracterizadas por un diálogo más abierto y una escucha más genuina, que se traducen en una serie de correspondencias no sólo en los temas y preocupaciones emergentes, sino también en los modos de hacer, trabajar y producir en cada uno de estos campos. Desde las ciencias sociales se reconoce el carácter especulativo, experimental y abierto de la praxis artística y se revaloriza el conocimiento a través del hacer, dando lugar a la legitimación de nuevos modos de producir y transmitir los conocimientos más afines a los modos de crear habituales en los artistas. Desde el ámbito artístico se reconocen y valorizan la sistematicidad de la práctica científica así como la curiosidad e inquietud que la motorizan, volviéndose

cada vez más frecuente la referencia a la investigación para dar cuenta de cierto modo de encarar los procesos creativos.

Al mismo tiempo, las modificaciones en los modos de entender y valorar del arte y su creciente reconocimiento como un modo de producir conocimiento, han producido cambios en las instituciones formadoras de artistas. Por medio de estos cambios, muchas Escuelas o Conservatorios de formación terciaria se han convertido en Facultades, incorporando las características de las instituciones universitarias, generando nuevos espacios dedicados a la profundización teórica y la investigación académica y un mayor interés en estas actividades. Todo esto estimula la creciente presencia y participación de artistas-investigadores en ámbitos académicos tradicionalmente propios de las ciencias sociales, multiplicando las conexiones, convergencias y diálogos entre ambos campos.

En el campo de la investigación en ciencias sociales en general, y en el artístico en particular, la búsqueda de nuevas orientaciones ha originado desde lo metodológico, una puja entre las llamadas “investigaciones cualitativas” e “investigaciones cuantitativas”, dicotomía que también se expresa en la oposición entre comprensión y explicación. Esta dicotomía, si bien ha asumido diferentes grados, ha dado históricamente como resultado una muy frecuente descalificación mutua. Hoy se plantea en las ciencias sociales una revisión de tal contraposición, en tanto ambos enfoques aportan diferentes aproximaciones a los objetos de estudio y requieren de condiciones de indagación distintas. Ello descentra la atención de la adscripción a un método u otro y la dirige hacia el análisis de las características del objeto a indagar y de las condiciones de investigación. Comienza a tomar fuerza la idea de que ambas estrategias permiten la construcción de conocimiento relevante, aunque de diferente naturaleza; implican formas de validación diversas, pero no son opuestas o excluyentes sino complementarias.

Indagar la dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo implica trabajar un marco metodológico que se apoye en una concepción problemática y no dogmática, más cercano al proceso lógico modal (Claramonte 2011, Perez Otero 1999, Trilles Montero 2001), entendiendo el proceso artístico como un modelo de

mundo viable (Bourriaud 2006, Hartmann 1945), instituyente (Castoriadis 1974) y la experiencia artística como un replanteamiento epistemológico relacional (Dewey 1934).

Conclusión. La creatividad como heurística.

Las transformaciones generadas en el mundo y el proceso artístico contemporáneo permiten redimensionar el concepto de creatividad artística y darle dimensión epistémica.

Las nuevas inscripciones de la subjetividad en el marco del denominado “capitalismo cultural” (Brea 2003), la crisis del logo centrismo (Derrida 1966) y el acrecentamiento del carácter relacional y situacional del proceso artístico y a su vez del cognitivo son los elementos destacados que contribuyen a este cambio.

Para ello es necesario entender la creatividad y el proceso cognitivo, en un marco de acción proyectiva y multidimensional, como capacidad intelectual humana, de carácter estratégico, que parte de una interrelación entre lo biológico y el entorno y genera la transformación del mismo en las diversas dimensiones del desarrollo humano, insertos en la construcción histórica y cultural.

En este contexto, la creación subjetiva romántica, la poiesis, la idea del artista-genio-creador tocado e inspirado por la musa, es reemplazada por el concepto de heurística. Según Carlos Maldonado, en su capítulo “Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS”, la heurística consiste en la ciencia de la investigación, por tanto del descubrimiento y la invención. Ya se dijo que el nuevo artista es un proyectador, un gestor, ahora se suma la idea de que no crea sino que el proceso artístico contemporáneo parte de la heurística, es decir que busca resolver problemas lógicamente, que realiza experimentos, teorías, que elabora modelos (Maldonado, 2005: 123-124).

Cualquiera de estas características se observan en las obras digitales en red, cuyos autores ya no siempre están claros o definidos, -ni importa que lo estén- y que la obra es colaborativa, es decir, que se crea a partir de lo que Lévy (2004) denomina inteligencia colectiva.

Además, se va perdiendo paulatinamente la idea de obra ‘con mensaje’ y se la reemplaza por la idea de obra como proceso, como experiencia, como acto, como acción. De forma sistemática, en el siglo XXI la obra requiere del público, no ya pasivo sino activo, requiere del público, como nuevo actor cultural. La obra es incompleta, expuesta a permanentes cambios y participaciones. Ahora son macro-obras (Brea, 2003: 85) elaboradas colectivamente y sin jerarquías.

Bibliografía

Alonso Monreal, C. (2000). *Qué es la creatividad*. Biblioteca Nueva: Madrid.

Althusser Louis. (1982). *Para un materialismo aleatorio*. Madrid. Arena Libros. 2002

Borriaud Nicolás. (2006-2008). *Estética relaciona*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Brea, José Luis: (2003) *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, [en línea],

<<http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>>, [febrero de 2012]; capítulo “El tercer umbral”, pp. 4-24.

Buck Morss, Susan: (2004) “Los estudios visuales y la imaginación global”, [en línea], en: *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, N° 9, julio-diciembre de 2009, Universidad de los Andes, Colombia; pp. 19-46,

<<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81413110002>>, [febrero de 2011].

Castoriadis Cornelius. (2005). *Los dominios del hombre*. Barcelona. Gedisa.

Catala Joseph. (2005). La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Universidad de Barcelona.

Catala, Joseph: (2006) “La imagen y la representación de la complejidad”, [en línea], en: Jornadas *L’educació a l’era digital*, Institut de Ciències de l’Educació de la Universitat de Barcelona, <http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/j-catala.htm>, [febrero de 2011].

Claramonte Arrufat , Jordi: “Del arte de concepto al arte de contexto” [en línea], en: *jordiclaramonte.blogspot.com*, 22 de noviembre de 2008, <<http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>>, [febrero de 2011].

Crawford Chris. 2004. On Interactive Storytelling New Riders Games.USA.

David Bohm y David Peat. Ciencia, orden y creatividad. Barcelona: Kairós, 1997,

Delaeuze , Gilles & Guattari Felix: (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre Textos, 2002.

Derrida Jacques. 1966. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de filosofía universidad ARCIS.

Elisondo Romina Cecilia y Donolo Danilo Silvio. 2010¿Creatividad o inteligencia? *That is not the question*. anales de psicología 2010, vol. 26, nº 2 (julio), 220-225 © Copyright 2010: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)ISSN edición impresa: 0212-9728. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/analesps>): 1695-2294 *Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentina)*

Flusser, Vilém: (2004) “Sobre el arte”, [en línea], artículos que provienen de una selección de textos de Vilém Flusser que versan *sobre el arte*, compilados para el Seminario dedicado a él realizado por el Archivo Flusser, en Colonia, Alemania, en octubre de 2008. Selección: “La Nueva Imaginación” y “Sobre el arte y la política”, pp. 8-15, en: <<http://logoiiv.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/vilemflusser.pdf>>, [febrero de 2011].

Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada*. Paidós: Buenos Aires.

Goodman, Nelson: (1978) *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Machado, 1995.

Levy, Pierre: (2004) *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*, [en línea], traducción del libro homónimo -en francés- realizada por el Centro Nacional de Información de Ciencias Médicas (INFOMED) de Cuba con el auspicio de bvs, BIREME, OPS y OMS, <<http://www.udenar.edu.co/virtual/inteligeniacolectiva.pdf>>; pp. 106-126 (100-117).

Levy, Pierre:(1995) *¿Qué es lo virtual?*, [en línea], Barcelona, Paidós, 1999; Introducción, capítulo 1 y epílogo, pp. 7-18 y 116-119, <http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/90/documentos_actividades/levy-pierre-que-es-lo-virtual.PDF>, [febrero de 2010].

Maldonado Carlos Eduardo 2004 págs. 31-63 EXPLICANDO LA SORPRESA. Un estudio sobre emergencia y complejidad Texto publicado en: *Causalidad o emergencia. Diálogo entre filósofos y científicos*, Bogotá, Universidad de la Sabana/Sociedad Colombiana de Filosofía de la Ciencia, ISBN 958-12-0227-7,

Morin, Edgar: (1999) La epistemología de la complejidad en: *L'intelligence de la complexité*, París, L'Harmattan; pp. 43-77. Disponible en red en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html> [febrero de 2010]. Traducción de José Luis Solana Ruiz.

Morin, Edgar: (1999) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, [en línea], Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, <<http://www.unmsm.edu.pe/occaa/articulos/saberes7.pdf>>, [febrero de 2010].

Oloixarac, Pola: “Wittgenstein como herramienta del arte conceptual” [en línea], en: *Actas de las V Jornadas Wittgenstein, Sentido, Mundo y formas de vida*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, octubre de 2008, <<http://wittgenstein-herramienta.blogspot.com/>>, [febrero de 2010].

