

---

## **Experiencia interdisciplinar del arte en la era postmedia. Un cuestionamiento de su didáctica**

Ricardo González García  
Universidad de Cantabria (España)

Recibido: 5 de Febrero de 2016  
Aceptado: 30 de Marzo de 2016

### **Resumen:**

*El presente artículo sitúa al lector al extremo del devenir que experimentan las prácticas artísticas contemporáneas, tras la transformación a la que se exponen bajo las pautas que ofrece una reciente era postmedia eminentemente interdisciplinar. Experiencia que hemos de asimilar. Necesidad que se instaura, a su vez, como crítica nuclear hacia aquellas instituciones de educación artística, que aún no encuentran la forma de articular sus contenidos en función de esta nueva realidad, o de sincronizarse al ritmo y la velocidad de los intercambios que ella establece. Un arte sin lugar específico, y la posibilidad de su didáctica, que, abriéndose a otros saberes, asegura su continuidad.*

**Palabras clave:** Interdisciplinariedad, Condición Postmedia, Arte contemporáneo, Didáctica del arte.

### **Abstract:**

*This article puts the reader in the edge of the change that contemporary artistic practices suffer, after the transformation to which they are exposed under the guidelines offered by a recent era postmedia eminently interdisciplinar. An experience we have to assimilate. A need that it's set, at the same time, as nuclear criticism toward those institutions of art education which doesn't yet find the way to articulate their contents based on this new reality, or synchronize itself to the beat and the velocity of the exchanges that it sets. The report of an art without specific place, and its possible didactic, that, opening to other knowledge, ensures its continuity.*

**Keywords:** Interdisciplinarity, Postmedia Condition, Contemporary Art, Didactics of Art.

\* \* \* \* \*

## 1. Cartografía de la didáctica artística contemporánea

La hipótesis planteada en el presente artículo, parte de un necesario cuestionamiento realizado hacia las tradicionales y, de algún modo, anquilosadas clasificaciones disciplinares en las que se apoya la tectónica de los vigentes ámbitos académicos que se dedican a la enseñanza del arte, donde se continúan impartiendo sus fundamentos y procesos de un modo compartimentado.

Recordemos que fue en la Italia del Renacimiento donde comenzaría a aflorar, por parte de los artistas, el requisito de cierto espacio donde éstos pudieran reflexionar, así como impartir determinados principios artísticos a través de una, aún incipiente, docencia, cuya finalidad era establecer las bases teóricas que diferenciarían al artesano medieval de la figura del nuevo artista que comenzaba a forjarse. Enclave que se iría consolidando poco a poco hasta llegar a la etapa ilustrada, donde Francia, como principal país impulsor, sienta las bases fundamentales de esa Academia que llega hasta nuestros días, reconvertida en las Facultades de Bellas Artes que hoy conocemos.

La deuda histórica existente en la pervivencia de estos centros de enseñanza y la constante reactualización que exige la velocidad de los parámetros que establecen los derroteros del convulso tiempo que vivimos, los sitúan en el punto de mira de no pocos debates. En ese sentido, su insistente defensa disciplinar los desplaza hacia una posición de retaguardia, que no acaba de encontrar una fórmula apropiada que los sitúe en una onda de clave aperturista y dinámica, acorde a un diálogo de vanguardia.

Pero, ¿cómo enseñar arte, sin caer en la enseñanza técnica de procedimientos y procesos?... cuando, en líneas generales, podemos cerciorarnos del agotamiento que sufren las tendencias artísticas practicadas, además de la crisis que atraviesa un arte entendido como progreso, según las pautas marcadas por la modernidad. Una pregunta que también nos encamina al cuestionamiento de la propia investigación artística, desde la perspectiva académica, con intención de definir su específico campo de actuación. Tareas pendientes que siguen en el aire de las esferas especializadas, cuando el régimen productivo del arte ha cambiado, pues el perfil del genio creador corresponde ya a una obsoleta figura romántica que ha de encontrar, ahora, una mayor interacción con la creatividad colectiva.

Una situación que, de algún modo, va haciendo realidad parte del pensamiento que desarrolló Joseph Beuys con su *concepto ampliado de arte*, en función de aquello que denomina como *plástica social*. Según sus reflexiones, él considera que *todo ser humano es un artista*, como ser libre que ha de participar activamente en la transformación y reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan a nuestras vidas, constatando que “hay una creatividad latente en todos los dominios del trabajo humano”.<sup>1</sup>

Beuys enseguida se da cuenta de que existe un problema de formación general en las escuelas superiores cuando, además, parece no otorgársele al arte la importancia que, según él, merece. Yendo más allá, pone al arte en primer plano cuando dice: “todo

---

<sup>1</sup> E. RONA, “Is it about a bicycle?” (trad.: H. Gola), Revista Poesía y poética, México, N° 8 (1991), p.44.

movimiento humano procede del arte”,<sup>2</sup> siendo “el concepto de ciencia sólo una ramificación de lo creativo en general”.<sup>3</sup> Reafirmandose en sus sentencias y fiel su compromiso profesional y vital, él mismo consideró que su misión como maestro correspondía a la obra de arte de su vida, ámbito docente donde estableció el ejercicio crítico como cláusula elemental.

Determinante con su propio cuestionamiento hacia la institución, Beuys concibe la Academia como un concepto universal: “Siempre digo que el mundo entero tiende a convertirse en una gran Academia”,<sup>4</sup> en donde el ser humano, liberado del trabajo gracias a la tecnología, ha de optar por una autodeterminación artística, un aprovechamiento de su tiempo libre a favor del desarrollo de su creatividad.

Digamos que la utopía soñada por Beuys se ve, de alguna forma, ahora realizada bajo el auspicio que supone la generalización del uso de las nuevas tecnologías, como plataforma de unificación mediática que propone un acceso democrático para la transformación de los procesos de elaboración y recepción del hecho artístico. Una situación que establece, como diría Hito Steyerl, una *estética de la resistencia*, que nos fuerza a re-articular lo disciplinar en atención al conflicto que ello genera. De hecho, ella comienza su artículo preguntándose: “¿qué es la investigación artística hoy?”,<sup>5</sup> planteando que desde la incoherencia de unas prácticas que se definen, paradójicamente, por su indefinición, sólo podemos confiar en cierta *ciencia infusa*, pues puede que sepamos inconscientemente más de lo que, en realidad, parece que sabemos. Sólo nos queda confiar en ese tipo de *inspiración* cuando, sinceramente, somos conscientes de que el avance desempeñado por la investigación se realiza, desde el campo de las Bellas Artes, a partir de carencias y lagunas; desde la ausencia de ciertas armas necesarias que se debieran de haber aportado al alumnado en la base de su carrera académica.

Es ahora cuando, insertos en ese proceso que determinados autores han denominado como posmodernidad; o altermodernidad; o digimodernidad, etc. —aquí tampoco existe un consenso claro—, y tras la multitud de experimentaciones artísticas consolidadas —a través de su manifiesto pertinente— que se sucedieron durante la sucesión de las vanguardias del siglo XX, así como del límite histórico establecido por Arthur C. Danto (ante la falta de un relato legitimador que pudiera dar cuenta de las manifestaciones surgidas a partir de la década de los 60), emerge un momento (poshistórico) difuso y controvertido. Proceso que continuamente nos envuelve y empuja a su análisis; a una articulación de los diferentes comportamientos artísticos mediante una actitud relacional, que ha de atender a las diferentes esferas de las que se compone la sociedad. Un estudio que requiere una salida más allá de su propio repliegue,<sup>6</sup> fuera del endogámico sistema impuesto por galerías museos y ferias; un juego en el que la propia institución académica también acaba cayendo.

<sup>2</sup> J. BEUYS y C. BODENMANN-RITTER, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista*, Madrid, 1995, p. 71.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> H. STEYERL, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, texto en línea: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/print>, fecha de consulta: 17/01/2016

<sup>6</sup> P. SLOTERDIJK, *El arte se repliega en sí mismo*, Documenta XI. Kassel, texto en línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartesepliega.html>, fecha de consulta: 18/01/2016

Pero, ante este hecho: ¿no debiéramos exigir algo más a la institución académica del arte?, algo más allá de la mercantilización e incongruente hermetismo, ¿no debiera de corresponder a ésta una función comunicativa, que medie entre el público y la obra de arte para hacerla accesible? Tratando de encontrar respuesta, la situación aquí relatada trabaja en función de cierta toma de conciencia; de abrir el campo de la experimentación; de concebir las disciplinas de un modo no estanco sino abierto a la hibridación, a una fusión que enriquezca o renueve la presentación y el discurso de la obra de arte. Por el contrario, no se trata de hablar de una simple suma disciplinar.

## 2. Enfoque interdisciplinar del arte contemporáneo

Para saber lo que supone esta integración disciplinar, que parece fomentar el arte cada vez con mayor ahínco, podemos recurrir a la clara y concisa diferenciación que establece Juan Luis Moraza respecto a interdisciplinariedad, transdisciplinariedad, indisciplinariedad y multidisciplinariedad:

La experiencia del arte integra de forma no excluyente todos los posibles saberes humanos en una experiencia interdisciplinar. Esto no quiere decir que el arte atraviese transversalmente todos los saberes (transdisciplinariedad), ni que los utilice sin responsabilidades disciplinares (indisciplinariedad), ni que sea capaz de manejarse de forma fluida en todos los saberes (multidisciplinariedad), sino que sus elaboraciones y herramientas —como modelizaciones plásticas— están en el núcleo cognitivo de cualquier operación cognitiva. Así, el arte no es un saber de primer grado sino un saber de otros saberes, implica las experiencias cognitivas de la historia de la humanidad, presentes en las obras, que constituyen una auténtica memoria de la cognición humana, e incluye incluso las formas de cognición anteriores al nacimiento de la ciencia. En cada época, los artistas han asimilado aquellos saberes relevantes para poder ofrecer imágenes del mundo suficientemente complejas y ricas. Y en cada época, de la experiencia del arte pueden deducirse los saberes mitológicos, filosóficos, antropológicos, psicológicos subyacentes. El arte en sí se comporta como una singular conversación interdisciplinar.<sup>7</sup>

Aun así, aunque queda claro que el arte supone una experiencia interdisciplinar, podemos añadir que ésta no sería posible sin cierta aspiración, quizá frustrada debido a las limitaciones que establecen los estudios de las Bellas Artes, a la comunicación diagonal de los diferentes estamentos del conocimiento. Esa transdisciplinariedad, sobre la que Edgar Morin ha reflexionado, puede seguir dando juego en aplicación a las prácticas artísticas, no como unificación de conocimientos sino como un diálogo entre disciplinas que se acerca a esa experiencia interdisciplinar que tratamos de discernir, tomando el pensamiento complejo como base para tal fin. Según sus propias palabras:

Hay que ampliar la idea de *scienza nuova* introduciéndole la interacción entre lo simple y lo complejo, concibiendo una ciencia que no suprima las disciplinas sino que las religue y que por eso mismo las vuelva fecundas, una ciencia que sepa distinguir y religar al mismo tiempo y en la que la transdisciplinariedad sea inseparable de la complejidad.<sup>8</sup>

Por ello, el concepto de transdisciplinariedad que trata de transmitirnos Morin, nace con la vocación de traspasar las barreras de la parcelación disciplinaria, a fin de

---

<sup>7</sup> J. L. MORAZA, República, Madrid, 2015, p.24.

<sup>8</sup> E. MORIN Y J.-L. LE MOIGNE, Inteligencia de la Complejidad. Epistemología y Pragmática, París, 2006, p. 31.

hacer del sujeto un ser más completo. Diálogos interdisciplinarios que se hallan en el cimiento de los llamados Estudios de cultura visual, que versan sobre la Teoría de la imagen, de los medios y las prácticas del ver y el mostrar. Cierta aspiración enciclopédica que supone una de las mejores opciones que en la actualidad, más allá de la especificidad tradicional de los procesos artísticos, puede abrir las puertas de la experimentación al artista avezado en las leyes profundas que rigen su tiempo; allí donde se trata de dar respuesta, de modo renovado, a las grandes preguntas de la condición humana. Esto corresponde a una visión holística de la existencia, donde la realidad se presenta como a una compleja red de interconexiones que nos empujan a enlazar diferentes esferas, lejos de su análisis como una simple colección de elementos separados y aislados.

Esta actitud ante la realidad —y su traducción desde la expresión artística—, aportan una riqueza inusitada al individuo que la gestión adecuada de las instituciones académicas ha de fomentar. Una misión que conlleva su misma reestructuración, a favor de una reactualización consecuente; un recorrido intersticial que obliga al curioso que se acerca a *ella* (la realidad), desde cada una de las forzosas denominaciones que todavía mantienen las disciplinas, a situarse no en el centro sino al lado de la disciplina, pues como explica Basarab Nicolescu: “*La transdisciplinariedad comprende, como el prefijo ‘trans’ lo indica, lo que está, a la vez, entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento*”.<sup>9</sup>

Según la comprensión que se desprende de este sofisticado enfoque —ante la visión del arte como materia interdisciplinar y pretensión transdisciplinar— nos encontramos en tierra de nadie; en el mismo límite; en el intersticio que separa una disciplina de otra. Desde este punto, y aunque pueda sonar paradójico, el arte puede inmiscuirse o aceptar todas las disciplinas, no siendo ninguna de ellas realmente, constituyendo, quizá, más *tránsito* o vector que localización estática. Ello nos conduce a la transversalidad, en el sentido de la unión de los nexos —de la amplia red de los desplazamientos— que alumbramos mediante su reflexión, una circunstancia que acerca su hecho intrínseco (abstracción, conceptualización...) a determinados mecanismos intelectivos que desarrolla la filosofía.

Esta madeja inevitable de extravíos, citas, apropiaciones, intercambios, reconocimientos... que también se suceden con la indicada *transitoriedad*, ocasiona una manifiesta dificultad de adscripción a la determinación; a la organización de los saberes o disciplinas que propone el modelo taxonómico desarrollado en la Ilustración. Ello hace que cada vez resulte más laborioso hablar de una disciplina artística concreta, pues lo que antes suponía un campo cerrado y definido, ha dejado paso a una zona convergente por donde pasan *interferencias* dispares.

### 3. Integración del nuevo enfoque humanista

Todo ello supone, no obstante, nada más que un destello del inabarcable reflejo que establece la compleja situación del momento actual, que viene marcada por un acuciante determinismo tecnológico-digital que eleva su razón instrumental a la

---

<sup>9</sup> B. NICOLESCU, *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, México, 1996, p. 37.

categoría de interfaz equidistante; de filtro que nos conecta con la realidad y por donde, parece, puede *pasar* todo.

Esta constante *condena a la pantalla*,<sup>10</sup> eminentemente *iconofílica* por la que ahora comprendemos lo interdisciplinar, supone la consecuencia directa de toda una serie de avances desarrollados por la ciencia y la tecnología. Esto da lugar a que, de modo más o menos inconsciente, estemos experimentando una nueva condición que algunos autores como John Brockman han denominado *nuevo humanismo*, un reciente estatus que viene alentado por los más adelantados saberes científicos de esta época, que establece aquello que Brockman ha acuñado con el nombre de *tercera cultura*.<sup>11</sup> Es decir: una síntesis multidisciplinar donde el *humanismo* recupera su sentido de intelectualidad global, combinando el mundo de las ciencias y de las letras para conformar la vanguardia del pensamiento moderno.

En ese sentido, conceptos como biología molecular, inteligencia artificial, teoría del caos, fractales, biodiversidad, nanotecnología, genoma, paralelismo masivo, redes neuronales, el universo inflacionario, los sistemas adaptativos complejos, la lingüística, la teoría de las supercuerdas, los sistemas expertos, el equilibrio puntuado, los autómatas celulares, la lógica difusa, la realidad virtual, el ciberespacio, las máquinas de teraflop, etc., han comenzado a ser de uso frecuente en nuestra vida diaria, no dejándonos indiferentes cuando corroboramos que en alguna parte hemos oído hablar de estos términos, aunque sea de forma escueta.

Del mismo modo que dichos conceptos nos interesan en mayor o menor grado, el artista, como voz de su tiempo, se encuentra en una tesitura responsable: en la necesidad de conocerlos para reflejarlos en su obra, llegando incluso a instaurarles como tema y eje principal de su creación. Siguiendo esta línea *poiética*, la inquietud, el interés y la curiosidad ha de incrementarse a fin de ampliar el rango de conocimiento de la realidad, lo que propiciará obras artísticas de mayor calado y profundidad, respecto a la correspondencia reflexiva que este nuevo artista contemporáneo ha de mantener con su época.

Podemos decir que este *nuevo humanismo* que plantea la *tercera cultura*, trata de escapar de la laboriosa comprensión que han supuesto siempre las llamadas *ciencias duras*, de modo que se estimule al público mediante una divulgación didáctica que propicie su acceso y comprensión, más allá del recaudo que gestiona una selecta élite de especialistas. Así, todos somos partícipes en la persecución del desvelamiento de la verdad, de nuestra condición y paradigmas científicos esenciales, que llegan para fecundar los discursos de filósofos, literatos y artistas en general. Un hecho que, quizá debido a una innata interactividad inconsciente, hace tiempo que llevaban al arte y a la ciencia a un inevitable entendimiento.

#### **4. La conversación disciplinar en la didáctica del arte**

Tras la definición del mapa contextual, volvamos al punto de partida; a aquel que nos conduce al contraste expuesto por la convivencia de viejas y nuevas estructuras; a la

---

<sup>10</sup> H. STEYERL, Los condenados de la pantalla, Buenos Aires, 2014.

<sup>11</sup> J. BROCKMAN, La tercera cultura. Más allá de la revolución científica, Barcelona, 1996.

consabida crítica que, desde la atención al diálogo interdisciplinar, se puede establecer hacia la situación artística actual y su docencia. Un ataque sistemático que se ejerce desde cierta *lógica inversa*, lo que supone, como dice Nicolescu, *ponerse al lado* o, parafraseando a Michel Foucault, estableciéndose desde un *pensamiento del afuera*,<sup>12</sup> que nos llevará a una constante oscilación entre la disolución y la solidificación de la disciplina: lo que ésta ya no es, siendo, y el conflicto interno que ello genera, que aumenta a la par que lo hace su tendencia entrópica. Esta situación, ocasiona que las diferentes expresiones artísticas contemporáneas hayan evolucionado hacia una tendencia expansiva.<sup>13</sup> Hecho que amplía su fenomenología (ese hacer visible *la cosa*; un cuerpo ausente tras lo virtual y el sistema lingüístico que trata de explicarlo), su territorio inespecífico de aparición —ubicado en *el entre*—, hasta el punto de capacitar al arte para la descripción de experiencias que trascienden el mundo sensorial cotidiano, un objetivo no baladí.

Desde esa finalidad trascendente, siempre que el sujeto confirma que la información recolectada por sus sistemas sensoriales acaba siendo inexacta e incompleta, el arte busca respuestas en aquellas disciplinas que le ofrezcan más información de la realidad, ayudándose de ellas para completar su información y posterior expresión, *deslimitando*, así, la pequeña porción de realidad, que, según su particular condición, el ser se ve abocado a conocer. Desde esta apreciación, el arte puede representar el filtro de filtros, una de las interfaces más adecuadas para el acercamiento al concepto abstracto de *lo real*.

Ese conjunto de conexiones interdisciplinares, es lo que, más allá de la información percibida por los sentidos, podemos denominar como *modelos mentales*, es decir: representaciones internas que nos permiten describir, interpretar y almacenar parte de la experiencia del mundo. Paradigmas que implican un aprendizaje adaptativo continuo que ahora puede ser asistido mediante la ‘realidad aumentada’ que propician los dispositivos de la actual era digital; aparatos que interaccionan en función de nuestra sensibilidad, a modo de artificiales órganos y memorias protésicas. Una interacción que nos fuerza a la revisión de anquilosadas suposiciones históricamente arraigadas.

En definitiva: la interdisciplinariedad funciona como el dispositivo conceptual por excelencia; un conjunto multilineal<sup>14</sup> idóneo para el análisis y el conocimiento complejo, en el que se suman —se tienen en cuenta o se opera desde— diferentes disciplinas.

Esta conversación disciplinar —en la que inciden las prácticas artísticas—, cuya aplicación docente se hace, si cabe, totalmente necesaria, responde al incremento de la velocidad en el intercambio de información que ha generado lo digital; entorno virtual que, en un abrir y cerrar de ojos, ha trastocado nuestra vida diaria, otorgando a la imagen un lugar hegemónico. Iconosfera que, hace tiempo, mantiene, bajo una aparente inflación eterna, una densidad casi intransitable, si tratamos de estudiarla semióticamente de forma pormenorizada. Una promiscuidad y

<sup>12</sup> M.FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*, Valencia, 1997.

<sup>13</sup> R. KRAUSS, “La escultura en el campo expandido”. En H. FOSTER (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, 1985.

<sup>14</sup> G. DELEUZE, “¿Qué es un dispositivo?”. En VV. AA., *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, 1990, p.155.

contaminación tal, entre las imágenes que generan los medios tanto analógicos, o tradicionales, como digitales, o unificadores de medios (allí donde se da la *imagen compleja* que denomina Josep María Catalá y que otros como Román Gubern han denominado *imagen laberinto*; o *metaimagen*, según W.J.T. Mitchell), que cada vez se vuelve más difícil un análisis sígnico. Y aunque, como decimos, parezca un camino intransitable, tratar de gestionar todo ese apabullante maremágnum icónico es tarea del artista que busca la representación del mundo que le ha tocado vivir.

¿Cómo hacerse eco de ese volumen ingente al que nos someten estas nuevas tecnologías? ¿Son suficientes las armas aportadas por la formación artística?, ¿Preparan un buen plan de actuación para el futuro artista? Quizá sólo una consecuente preparación estética de la poética que une e intermedia la tecnología, lo físico y lo virtual sea la respuesta. En ese sentido, al hilo de ello, puede que la *interferencia*, como imagen e idea alegórica, represente el resumen de este momento presente, a modo de dinámico conjunto borroso que va modelando plásticamente.

Pero mientras anhelamos aquel conocimiento global que nos posibilite cerrar el círculo, a través del accesible tránsito disciplinar, en vista —por contra— de la utopía que supone: comprobamos que vivimos en un mundo que, a pesar de la información que nos brindan las nuevas plataformas digitales, nos lanza a un conocimiento fragmentado, pues el volumen de datos que debemos gestionar es ingente.

La urgencia y la transitoriedad se apoderan de una sociedad que se halla presa —pero con cierto *síndrome de Estocolmo*— de estos avances pues, como dice Marek Sobczyk: “*los excesos de imágenes implican una derrota y una parálisis de lo visible*”<sup>15</sup>. Lo que es lo mismo: se origina una invisibilidad por saturación. Esto provoca una obturación que la praxis artística y su docencia han de resolver; objetivo de aquellas instituciones e identidades flexibles que puedan hacer frente a la multitud de cambios que aún están por llegar. Un proceso no exento de pugna entre extremos, donde entran en juego nuestros deseos e identificaciones, que oscilan entre la congestión y la movilidad, lo sólido y lo fluido...Pues, como comenta Zigmunt Bauman: “*la búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe*”,<sup>16</sup> a lo que añade:

En un mundo en el que las cosas deliberadamente inestables son la materia prima para la construcción de identidades necesariamente inestables, hay que estar en alerta constante; pero sobre todo hay que proteger la propia flexibilidad y la velocidad de readaptación para seguir las cambiantes pautas del mundo ‘de afuera’.<sup>17</sup>

Entonces, es ante inestabilidad que desencadenan las diversas fluctuaciones, ante la que tanto el artista comprometido con su tiempo como la institución académica, consecuente con una educación acorde al momento en que se desarrolla, han de estar alerta, como predisposición beneficiosa que ayude a afrontar retos futuros.

---

<sup>15</sup> M. SOBCZYK, De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura, Valencia, 2011, p.155.

<sup>16</sup> Z. BAUMAN, Modernidad líquida, Buenos Aires, 2004, p.89.

<sup>17</sup> Ibid., p.92.



## 5. Sociedad, condición postmedia y educación artística

Enfocados en la corriente del flujo,<sup>18</sup> e instalados en un presente radical que mira a lo que está por llegar, tratemos ahora de acercarnos a eso que algunos autores han denominado *condición postmedia*.

Si anteriormente hemos abordado la interdisciplinaria como un acercamiento general hacia los distintos saberes, en este paradigmático momento actual se hace necesario también abordar y concretar el tema derivándolo hacia el *cómo* de la producción. Enfoque relativo a la especificidad de la obra de arte que, inevitablemente, retoma las recurrentes pautas propuestas por Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), y por Marshall McLuhan, en *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (1964), que le lleva a acuñar su celeberrima frase: ‘*el medio es el mensaje*’.

Por tanto, hemos de tener en cuenta que la obra de arte debe al determinismo tecnológico —propio del momento en que ésta es creada— una porción de su *darse a ver*, pues, según el enfoque benjaminiano, la obra de arte ha de ser hija de los medios de producción propios de su época. Una circunstancia que, igualmente, puede llegar a cambiar el mismo concepto de arte, como ya vaticinara Paul Valéry en “La conquista de la ubicuidad” (1928). Entonces, en definitiva, mientras que los discursos van por un lado que, puede, no dependan tanto de una enseñanza concreta, sí lo es aquello que corresponde a lo específico del medio —de cada medio en particular y de todos en relación interdisciplinaria—. Una situación eminentemente mediática que nos orienta hacia la consideración del concepto de *obra abierta*,<sup>19</sup> sobre el que Umberto Eco escribió profusamente. Esta tendencia hacia la apertura plural, no quiere decir que no pueda existir una vertebración estructural; un orden de flexibles claves sustentante que ha de encontrar, para sí, la nueva educación artística, como una obra abierta que procure interdisciplinaria resistiéndose a cualquier tipo de clasificación.

En relación a este carácter abierto de la *obra* (como obra de arte concreta y como obra de arte total en la que todos participamos, construyéndola día a día) y al intercambio de papeles que se da entre autor y espectador, provocado por el eminente protagonismo que adquiere el medio, Roland Barthes comenzó a cuestionarse la figura del autor y su desaparición. Esta tesis hace que éste haya pasado a convertirse en una especie de *meta-autor*; un *médium* para el medio de expresión o comunicación. Así se presenta ahora este *catalizador social* que se va alejando de la concepción tradicional del genio creador, para poner de relevancia cuestiones relativas a la colectividad. Descripción de un panorama donde el mensaje, que ofrece el medio o los medios elegidos para su transmisión, parece trabajar a favor del momento justo del evento, ahí donde se encuentra la comunidad; espacio en el que la reactualización de cualquier cosa —en base a la articulación que aporta el discurso— puede tener lugar, desde los parámetros establecidos por esta mediatizada sociedad del espectáculo en la que

---

<sup>18</sup> Flujo entendido aquí como el estado mental que lleva al sujeto a hallarse completamente inmerso en la actividad que desarrolla. En su aplicación relacional, en el contexto del presente artículo, la mayor parte de nosotros nos hallamos en el flujo de las nuevas tecnologías digitales, dado que enfocamos nuestra atención y energía ahí. La teoría del flujo fue propuesta por el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi en 1975. Ver M. CSIKSZENTMIHALYI, *Aprender a fluir*, Barcelona, 1998.

<sup>19</sup> U. ECO, *Obra abierta*, Barcelona, 1992.

vivimos. Acción en la que el artista, en función de lo social, trabaja para adaptar cuestiones del sistema global al contexto local, así como al contrario. Un modo de contemplar la escena artística que nos acerca a las pautas desarrolladas por la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud.<sup>20</sup>

Todo este proceso, que de algún modo se abre a cierta concepción de creatividad colectiva, puede ser considerado como la prueba definitiva que haga *darse la vuelta* a la institución académica dedicada a la docencia del arte; invertir su tradicional rigidez, en cuanto a la forma rigurosa de concebir sus contenidos y metodologías, para experimentar un *vector relacional* que la transporte más allá de objetivos y fines cerrados. Visto así, es verdad que esta propuesta, que trata de abrir las fronteras de la propia institución, puede ocasionar que sus propios cimientos se tambaleen hasta su desaparición. No pasa nada, este hecho correspondería a concebir la Academia —dado que hemos concluido que no posee campo específico de actuación— como un sistema de pensamiento que, a diferencia de la autonomía filosófica, necesita de la experiencia fenomenológica de su acontecer poético. Sería equiparable, por tanto, a la metáfora de *tirar la escalera* que utiliza Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), cuando trata de explicar su filosofía como una función terapéutica o liberadora que propicia una visión clara de las cosas, mediante el siguiente aforismo: “*Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.) Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo*”.<sup>21</sup>

Situados fuera del sistema —y, aparte, fuera de la historia— parece que, si es verdad que existe algún cuestionamiento o éstos son verdaderamente necesarios y útiles, puede que sólo la disolución de los problemas puede llevarnos a ese oriental salto al vacío, después de haber subido la escalera. Una ascensión —o caída, lo mismo da— esencialmente conceptual o ¿espiritual?, que puede llevarnos a la indiferencia por habernos preocupado demasiado, algo que ya Marcel Duchamp vería claro cuando afirmó: “*No hay solución porque no hay problema*”.<sup>22</sup>

Sin problemas, es decir: sin dar la sensación de que estemos planteado la existencia de un gran problema que no pueda solucionarse sino es a través de una posible disolución paradójica de la institución académica, cosa que, quizá de un modo inconsciente, ya está sucediendo de un tiempo a esta parte, abordemos qué supone la condición postmedia y cómo afecta a la praxis y didáctica del arte.

Según la teoría de Peter Weibel: “*la condición de la práctica artística actual debe ser denominada condición postmedia, ya que ningún medio domina por sí mismo sino que todos los medios se influyen y se condicionan entre sí*”,<sup>23</sup> aclarando que: ésta “*se ha definido en dos fases. La primera permitía igualar los medios artísticos. La segunda logra la combinación de los medios*”.<sup>24</sup> Entonces, toda práctica artística sigue hoy el guion marcado por el progreso de los medios (que abarcan no solo los tradicionales sino

<sup>20</sup> Ver N. BOURRIAUD, *Estética relacional*, Buenos Aires, 2008.

<sup>21</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, 2003, p. 132.

<sup>22</sup> P. CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, 1972, p. 5.

<sup>23</sup> P. WEIBEL, “La condición postmedia”. En *VVAA: Postmedia Condition*, Madrid, 2006, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*

también a los nuevos e integradores medios tecnológicos), adaptándose y transformándose bajo el manto de una red de influencias mutuas que requieren cierto calibrado.

Dicho término (postmedia) deriva del subtítulo del libro de Rosalind Krauss *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition (Un viaje por el mar del norte. Arte en la era de la Condición Postmedia)*,<sup>25</sup> de 1999, y sirve para englobar la variada colección de prácticas artísticas actuales, donde los autores experimentan con los medios, sus materiales y funciones, adaptándose a nuevos procesos de producción, mezclando propiedades de diferentes medios y construyendo nuevos sistemas de referencia, lo que refleja el declive del concepto desarrollado por Clement Greenberg sobre los medios artísticos específicos y su pureza.<sup>26</sup> Ya no hay un medio dominante, por el contrario todos los medios se afectan entre sí, se condicionan y se reflejan mutuamente. Procesos interdisciplinares entre dibujo, pintura, escultura, fotografía, cine, vídeo, literatura, arquitectura, diseño, arte en la red o lenguaje informático se convierten hoy en principios metodológicos.<sup>27</sup>

Pero antes que Rosalind Krauss, ya Felix Guattari, semanas antes de morir, habla de la condición postmedia en su artículo: “Para una refundación de las prácticas sociales”, de 1992. Según el prisma que aporta, el concepto de lo post-mediático se ha de convertir en la principal batalla de nuestra era, contra esa industria de lo mass-mediático que, como podemos comprobar, va adquiriendo unos tintes de total autoridad y falsa transparencia. Podemos decir que Guattari se adelantó, con su reflexión visionaria, a lo que vendría después, poniendo ya en alerta a la sociedad sobre lo que supone la *transversalización* del conjunto de los procesos sociales y la necesidad de su reflexión, para una interpretación correcta de los mismos. Ardua tarea que nos lleva a la aún más compleja elaboración de una cartografía de las subjetividades, que desemboque en la afirmación de nuevos valores más esenciales.

## 6. La disolución del medio, la disciplina y la institución académica

De ahí que, ante la debilitación estructural que supone toda esta disolución, en referencia a la medida que funda la posmoderna *multilinealidad cultural* — consecuencia directa de ese *pensamiento débil* que acuña Gianni Vattimo—, haya de surgir una renovada fuerza crítica lo suficientemente poderosa en la figura del artista, que ha debido de ser formado en base a parámetros de radical contemporaneidad. Desde esta perspectiva, la condición postmedia es una situación que ayuda a la libre expresión de ese artista, que puede moverse en una onda creativa cercana a una especie de *ecología de las intensidades*, que contrarreste, mediante su necesario aporte reflexivo, la lógica maquinista de los intereses del *poder massmediático*. Convivencia que se ha de equilibrar armónicamente pero, no por ello, sin lugar a una crítica fundamentada en la complejidad del presente. Como indica Guattari:

Pensar la complejidad, renunciar, en particular, al enfoque reduccionista del cientifismo cuando se trata de poner en tela de juicio los propios prejuicios y los intereses a corto

<sup>25</sup> R. KRAUSS, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, 1999.

<sup>26</sup> Ver C. GREENBERG, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006.

<sup>27</sup> R. KRAUSS, *Ob. Cit.*

plazo: ésta es la perspectiva de entrada en una era que he calificado de post-media, pues todos los grandes trastornos contemporáneos, tanto si son de alcance negativo como positivo, en la actualidad son juzgados por el rasero de informaciones tamizadas por la industria mediática, que sólo contempla el aspecto anecdótico de las cosas y jamás problematiza los envites en juego en su verdadera amplitud.<sup>28</sup>

Dentro del marco de esta nueva cibernética comunicativa y estética que ha invadido cualquier rincón del acto productivo, a partir del determinismo tecnológico anteriormente aludido, la labor que se le presenta actualmente al artista pasa por el análisis de los factores que conlleva la ‘plurimedialidad’, la interdisciplinariedad, la dislocación espacial, la desmaterialización, etc., de las subjetividades, con el fin de desentrañar la mutable ‘traducción intersemiótica’. En ese sentido, podemos decir que vivimos una atmósfera similar a aquella aspiración romántica que suponía la *obra de arte total*, en relación a lo que supone intentar traspasar todo el conjunto, a fin de encontrar una esencia unitaria o integración artística del mismo. Ello nos traslada a la posibilidad de estudiar una *correspondencia de las artes* y de los medios, insistimos, en función de señalar con mayor precisión, todas las influencias mediáticas que entran en el juego artístico. Como explica Etienne Souriau:

Si uno quiere penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso —¿quién sabe?— descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pintura o la danza, será menester instituir una disciplina completa, forjar nuevos conceptos, organizar un vocabulario común, y hasta, tal vez, inventar medios de exploración realmente paradójicos.<sup>29</sup>

Contexto, hacia esa exploración paradójica que señala Souriau, donde todo lo que nos rodea puede representar una herramienta de trabajo, al igual que puede serlo el lugar prominente que ahora ocupa el espectador. Algo en lo que Duchamp incide mediante su texto sobre el proceso creativo.<sup>30</sup> Lo que representa un complejo compendio de factores fundamentales a los que ha de enfrentarse el artista de hoy,<sup>31</sup> entorno que corresponde ahora más a cierto *fondo de polución* que a la figura concreta o tema de estudio (que en este caso corresponde al lugar dedicado al estudio de las prácticas artísticas). Un afuera que, como diría Frank Popper, nos lleva a vagar por “una dimensión más amplia, que sería la de un espacio sociológico auténtico”.<sup>32</sup> Porque si la escisión entre disciplinas esconde razones metodológicas en la orientación pedagógica, éstas trascienden este hecho más allá de lo específico, donde podemos encontrar fructíferas zonas de encuentro e interferencia entre las artes y los medios, que ofrecen nuevas posibilidades creativas. Por ello, como concreta Weibel: “debe definirse esta situación de la actual práctica artística como condición postmedia, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente. El caudal de todos los medios forma un medio universal que se comprende a sí mismo”.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> F. GUATTARI, Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares, Madrid, 2004, p.120.

<sup>29</sup> E. SOURIAU, La Correspondencia de las Artes, México, México, 1998, pp. 13-14.

<sup>30</sup> J. ELÍAS Y C. HESSE, Escritos. Duchamp du Signe, Barcelona, 1978, pp.162-163.

<sup>31</sup> F. POPPER, Arte, Acción y participación. El artista y la creatividad de hoy, Madrid, 1989, p. 9.

<sup>32</sup> Ibid., p. 12.

<sup>33</sup> P. WEIBEL, Ob. Cit. p.15.

Según esta nueva visión holística de los medios, Rosalind Krauss señala que es imposible seguir hablando, entonces, de la autonomía de un medio, pues, como decimos, todos se hallan en constante influencia mutua. Pero, dentro de esta compleja maraña de confusas interrelaciones, ¿acaso no se requiere cierto orden?, es decir: ¿no se hace necesaria la búsqueda de correspondencias a un nivel más profundo, en su tectónica estructural, más allá de su sentido, para encontrar una traducción *intersemiótica* más concreta? Continuando con Etienne Souriau, nos cercioramos de que “*las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos (...)*”.<sup>34</sup>

Así, elementos que eran característicos de un lenguaje o medio se pueden ahora incluir en otro, o ver desde el filtro de otro, acción que enriquece enormemente las posibilidades creativas de cierto medio del que, como aquello que vaticinamos para la institución, no quedará más que su nombre, o adscripción formal por tradición. Esa transformación semiótica acontece al sustituir los signos que codifican un mensaje por signos de otro código, conservando una información invariable, con respecto a un sistema de referencia dado, que nos facilitará la detección de su procedencia. En esa acción de descodificación y recodificación se hace necesaria la labor de traducción, que puede escapar del campo de lo puramente específico de cada medio. Labor de traducción que también posee sus limitaciones, dado que allí donde acaba el análisis semiótico empieza la poética, o dicho de otro modo: la poesía de la correspondencia entre medios puede peligrar expuesta al pormenorizado estudio semiótico. Más allá de ese detalle, este terreno abierto a la hibridación depende más de la transgresión que del cumplimiento de pautas y normas. Según las palabras de García Canclini: “*La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición*”.<sup>35</sup> De lo que se deduce que nos posicionaremos, como ya indicábamos en la introducción del presente artículo, en un *límite conflictivo*, que cuestiona la situación al confrontar esas traducciones *intermediáticas* descritas, en función de una tradición de las disciplinas, y aquella institución que las alberga, en constante disipación.

En este caso, otro autor que reflexiona profundamente sobre el estado postmedia, en el que las nuevas tecnologías han insertado al individuo del siglo XXI, es José Luis Brea, quien, en su ensayo *La era postmedia* (2002), puntualiza sobre la importancia que posee la aparición de Internet y el *entorno transmedia* en la creación artística.

Brea realiza un mapa de las comunidades y prácticas en red, desplegadas por los nuevos *productores media*. Desde esta perspectiva, el término implica cierto declive de los medios de masas utilizados por el poder para mantener el consenso, una idea que continúa la formulada por Guattari, a favor de un uso social de los media, como herramienta para activistas y movimientos políticos y culturales. Nuevas prácticas artísticas donde la tradición heredada es usada como usufructo compartido, donde el ahora *metamedio* actúa a modo de *parerga* derridiana en relación a los medios tradicionales, lo que conlleva la creación de dispositivos y estrategias que hablen de esa

<sup>34</sup> E. SOURIAU, Ob. Cit. p. 21.

<sup>35</sup> N. GARCÍA CANCLINI, Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad, Buenos Aires, 2001, p. 29-31.

relación. No representando, sin embargo, la mera utilización de un nuevo medio, el único aval de legitimación. Pues, siguiendo el comentario que hace Brea sobre el net.art: “(...) *estoy convencido de que una `forma artística´ no nace por la mera emergencia de una novedad técnica, y ni siquiera por el descubrimiento añadido de un vocabulario formal asociado a ella; sino sólo cuando a una práctica de producción simbólica le es dado el ejercicio de la autocrítica inmanente*”.<sup>36</sup>

Como venimos insinuando es, por tanto, ese ejercicio de autocrítica aquel que constituye la piedra angular sobre la que seguir edificando una idea transformada de arte, impregnada ahora de una condición postmedia ineludible, que condiciona toda nuestra experiencia estética presente. Tal y como declara Weibel:

Esta experiencia mediática (de los medios) se ha convertido en la norma de toda la experiencia estética. Desde ahora, en el arte ya no hay nada más allá de los media. Nadie puede escapar de los media. Ya no hay ninguna pintura fuera o más allá de la experiencia mediática. Ya no hay ninguna escultura fuera o más allá de la experiencia mediática. Ya no hay ninguna fotografía fuera o más allá de la experiencia mediática.<sup>37</sup>

En el sentido del destino estético, más que artístico, que establece la interdisciplinaredad mediática, podemos considerar cómo Lev Manovich entiende, no cada medio en sí mismo, sino el concepto genérico de *medio*. Una idea de medio que fue cuestionada, en primer lugar, por el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos: *assamblage*, *happening*, *instalación*, etc., y después por el advenimiento de medios, coetáneos a los anteriores, como la fotografía, el cine y el vídeo, retando tanto a la definición normal de medio artístico como, sobre todo, a los métodos habituales de circulación y distribución del arte. De ahí que se nos presente cierta confusión intrínseca que nos lleva a no saber a qué nos referimos concretamente cuando hablamos de medio (artístico). Lev Manovich, en su ensayo *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*,<sup>38</sup> nos señala que aunque parezca que el lenguaje de los nuevos medios aparezca muy codificado, desarrolla una estética verdadera y única.

Así es: esta nueva condición postmedia —alentada por la tecnología digital—, empapa hasta a aquellos individuos y creadores que se hallan al otro lado de la brecha digital, o que rechazan, de entrada, su utilización, hecho que Nicolas Bourriaud constata al decir que: “*los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora*”.<sup>39</sup>

## 7. Conclusión

Para finalizar, observando la confusión y coexistencia conflictiva entre las diferentes formas de afrontar una situación que nos supera, parece como si, abducidos o inconscientes, disfrutáramos de nuestra actual *infección* tecnológica, sin saber aún si representa algo positivo o negativo; sin haber tomado conciencia del todo, pues seguimos anclados en el puente que une dos eras.

---

<sup>36</sup> J. L. BREA, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, 2002, p. 30.

<sup>37</sup> P. WEIBEL, *Ob. Cit.*, p. 98.

<sup>38</sup> L. MANOVICH, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, 2005.

<sup>39</sup> N. BOURRIAUD, *Ob. Cit.*, p. 82.

Un paso hacia una nueva etapa que debemos ir asimilando, con los necesarios reajustes que pueden provocar los pertinentes cuestionamientos, a fin de alentar la tarea de la reestructuración de los, aparentemente —según las limitaciones a las que se enfrentan en no pocas ocasiones—, anquilosados sistemas de enseñanza artística. Por eso, desde aquí se advierte de dicha situación en base a aquellas reflexiones que otros han desarrollado en torno al tema, aunque presintamos que será la sucesión de los aún desconocidos acontecimientos los encargados de modelar su adaptación final; ofreciendo las necesarias soluciones que exigen los profundos cambios que estamos experimentando; obteniendo como resultado una perfecta adaptación sincrónica, que una docencia crítica ha de mantener respecto a la fluidez del radical ahora.

En todo caso, si la expansión viral de dicha contaminación digital es ya una realidad, soportando —desde su virtual vertebración— el conjunto de las disciplinas que componen el conocimiento, a partir de una consciente introducción de sus fundamentos prácticos en la docencia del arte: deberemos encontrar cierta *vacuna* que nos libre de esa primera abducción o fascinación a la que nos ha inducido la industria digital, para tratar de comprender sus claves profundas. De este modo renovaremos procedimientos y técnicas tradicionales, adscritos a los ya conocidos métodos de enseñanza —que atienden a la inevitable razón instrumental—, al tiempo que podemos ser críticos con dicha asunción, abriendo de este modo el campo de la reflexión, del foro y el debate.

Según esta forma de ver el momento actual, y considerando al arte como el terreno fecundo más idóneo para ejercer esa tarea crítica —interaccionando con, y haciéndose extensible a, el resto de las esferas sociales—, puede que estemos, de momento, sólo en una precaria fase de la nueva *alfabetización mediática*. Proceso que la docencia en general y la didáctica del arte en particular deben acometer, pues supone la piedra angular desde la que, parece, ha de cimentarse la futura sociedad del conocimiento. Esto supone tomar conciencia de que, como decía Schopenhauer, “el cambio es la única cosa inmutable” y de que, por ello, debemos de trabajar en función de él, es decir: en la construcción de tectónicas didácticas flexibles y adaptables; transformables; efímeras, si ha de darse el caso, que posibiliten una mejor comprensión del convulso tiempo presente, que, insistimos, poco a poco va alejándose de aquellas estructuras que ostentaban las estáticas instituciones académicas tradicionales.

## Bibliografía:

- BAUMAN, Z., Modernidad líquida, Buenos Aires, 2004.
- BEUYS J. y BODENMANN-RITTER, C., Joseph Beuys: cada hombre, un artista, Madrid, 1995.
- BOURRIAUD, N., Estética relacional, Buenos Aires, 2008.
- BREA, J. L., La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales, Salamanca, 2002.
- BROCKMAN, J., La tercera cultura. Más allá de la revolución científica, Barcelona, 1996.
- CABANNE, P. Conversaciones con Marcel Duchamp, Barcelona, 1972, p. 5.
- CSIKSZENTMIHALYI, M., Aprender a fluir, Barcelona, 1998.
- DELEUZE, G., “¿Qué es un dispositivo?”. En VV. AA., Michel Foucault filósofo, Barcelona, 1990.
- ECO, U., Obra abierta, Barcelona, 1992.
- ELÍAS J. Y HESSE, C., Escritos. Duchamp du Signe, Barcelona, 1978.
- FOUCAULT, M., El pensamiento del afuera, Valencia, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, N., Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad, Buenos Aires, 2001.
- GREENBERG, C., La pintura moderna y otros ensayos, Madrid, 2006.
- GUATTARI, F., Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares, Madrid, 2004.
- KRAUSS, R., A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition, Londres, 1999.
- KRAUSS, R., “La escultura en el campo expandido”. En H. FOSTER (Ed.), La posmodernidad, Barcelona, 1985.
- MANOVICH, L., El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital, Barcelona, 2005.
- MORAZA, J. L., República, Madrid, 2015.
- MORIN, E. Y LE MOIGNE, J.-L., Inteligencia de la Complejidad. Epistemología y Pragmática, París, 2006, p. 31.
- NICOLESCU, B., La Transdisciplinariedad. Manifiesto, México, 1996.
- POPPER, F., Arte, Acción y participación. El artista y la creatividad de hoy, Madrid, 1989.
- RONA, E., “Is it about a bicycle?” (trad.: H. Gola), Revista Poesía y poética, México, N° 8 (1991).
- SLOTERDIJK, P., El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>
- SOBCZYK, M., De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura, Valencia, 2011.
- SOURIAU, E., La Correspondencia de las Artes, México, México, 1998.
- STEYERL, H., Los condenados de la pantalla, Buenos Aires, 2014.
- STEYERL, H., “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/print>
- WEIBEL, P., “La condición postmedia”. En VVAA: Postmedia Condition, Madrid, 2006.
- WITTGENSTEIN, L., Tractatus Logico-Philosophicus, Madrid, 2003.