

# La creación y lo sensible. Un conocimiento que transforma

## The Creation and the Sensible. A Knowledge that Transforms

Sandra Johana Silva Cañaverall\* - Adolfo León Grisales Vargas\*\*

---

Citar este artículo como: Silva, S. J.; Grisales, A. L. (2016) "La creación y lo sensible. Un conocimiento que transforma". *Revista Nodo*, 10(20), pp. 9-24.

---

### Resumen

En este artículo, se aborda la noción de *creación* y de su valor cognitivo en la producción de un conocimiento sensible, además de su capacidad para transformar a los seres humanos y a los universos simbólicos que ellos inventan. Se propone la creación como un ejercicio de intersección, de interrelación y de interlocución entre los individuos, sus saberes y la vida, a través del cual los seres humanos fungen de productores y hacedores de un conocimiento abierto, compartido y comunitario.

Acercamos la estética a la comprensión del conocimiento sensible, valorando su adherencia social y subjetiva a las dinámicas de interiorización y exteriorización, porque permite develarlo como un espacio de convergencia intersubjetiva donde están imbricados los fenómenos artísticos y los asuntos de la vida cotidiana.

### Palabras clave

Creación, sensibilidad, transformación, estética, imagen, intersección, interlocución, arte.

### Abstract

This paper approaches the notion of creation and its cognitive value in the production of sensitive knowledge, and its ability to transform human beings and symbolic universes they invent. Creation is an exercise of intersection, of interaction and dialogue between individuals, their knowledge and life, through which humans serve as producers and makers of open, community of knowledge.

Aesthetics should be approached to understand sensitive knowledge, valuing its social and subjective adherence to the dynamics of internalization and externalization. It allows the unveiling of intersubjective convergence space where artistic phenomena and issues of life are intertwined.

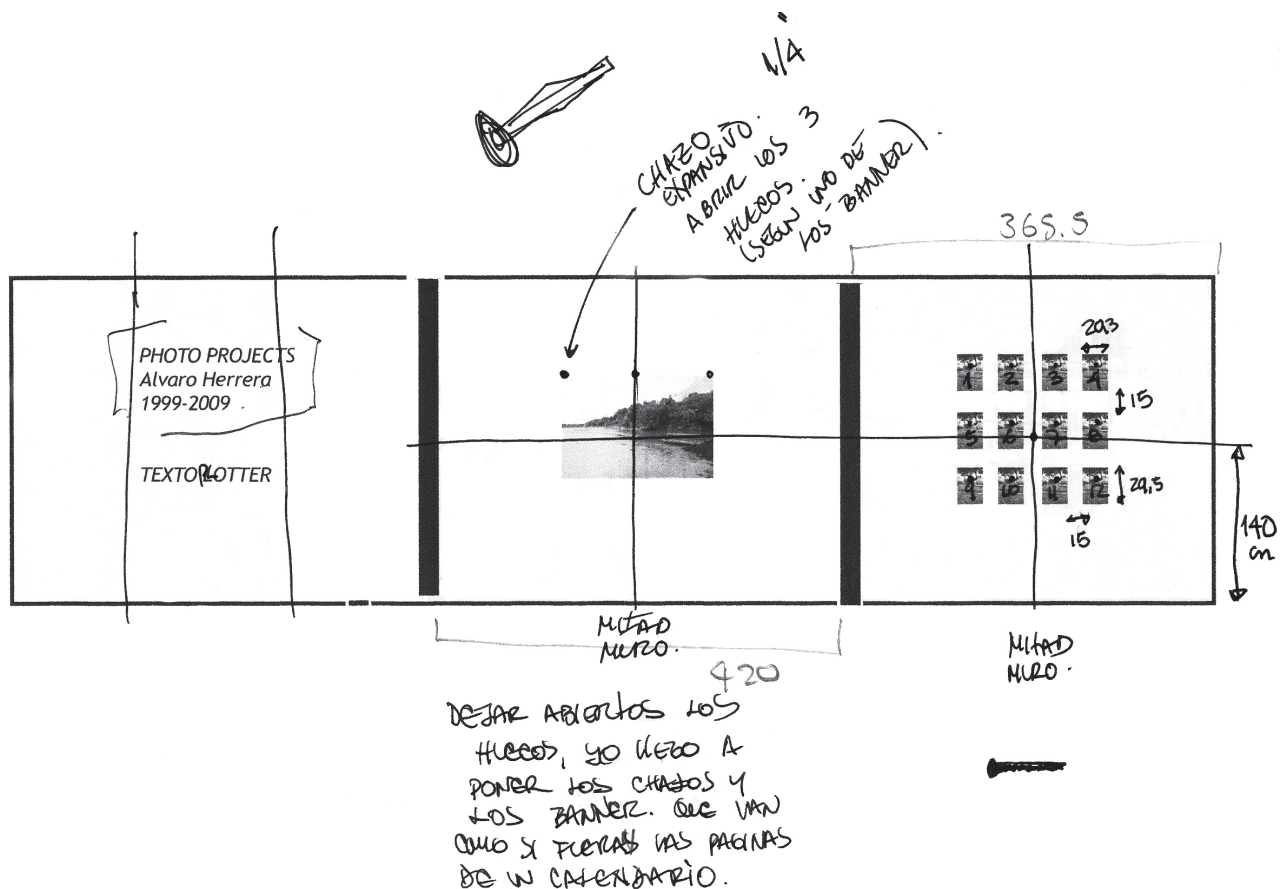
### Keywords

Creation, aesthesia, transformation, aesthetics, image, intersection, dialogue, art.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2015 Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2015

\* Doctora en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas 2012-2016. Especialista en Artes Mediales de la Universidad de Caldas. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Tecnológica de Pereira. Becaria de Colciencias Programa Doctorado Nacional 2012-2016. Investigadora del Grupo DICART de la Fundación Universitaria del Área Andina, Pereira. Profesora de la Facultad de Diseño, Comunicación y Bellas Artes de la Fundación Universitaria del Área Andina, Pereira.

\*\* Doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana; Filósofo y Magister en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Miembro del Comité Científico y profesor del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Director de Investigaciones y Postgrados de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas. Director de la tesis doctoral de la coautora de este artículo. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas.



## Introducción

La pregunta por el tipo de conocimiento que produce el arte no sólo es pertinente para comprender las maneras cómo se investiga en este campo, sino también por cuanto propicia la construcción de posturas alrededor de fenómenos del mismo arte, la estética y la cultura.

De hecho, la preocupación que ha suscitado la relación investigación-creación en el ámbito universitario y lo relativo a la generación de conocimiento en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas, es la cuestión que hoy lleva a preguntar cuál es el valor que añade el conocimiento de la creación al funcionamiento de las sociedades. Y, por otro lado, reclama definiciones de investigación y de conocimiento más versátiles, flexibles y plurales, que den cabida a una amplia gama de campos académicos y a la especificidad

de sus actividades, en el trabajo mismo de producir un conocimiento original e innovador por vías diferentes al saber científico.

El argumento cardinal de este texto consiste en mostrar la importancia del conocimiento de la creación como un ejercicio de intersección<sup>1</sup> cuyo valor epistémico se halla en la capacidad para inducir el encuentro con los modos cognoscibles de lo sensible y para transformar a los seres humanos. Razón por la cual no se insiste en la distinción entre arte y ciencia. Por el contrario, se

.....

1 La intersección será entendida en este documento en tres sentidos: como interlocución política o reparto de lo sensible en la perspectiva de Jacques Rancière (2014), como lugar de encuentro de los espacios mediales y los sujetos que los producen –lo cual se vislumbra en el trabajo de Emanuele Coccia (2011)–, y como territorios de interrelación de las prácticas artísticas, la ciencia y la tecnología, como lo trata José Luis Brea (2008).

enfatisa en la cohesión de los enfoques y efectos simbólicos, lógicos, intelectuales y estéticos de múltiples campos del conocimiento y el saber, así como en la incubación y génesis de un conocimiento sensible, colectivo y compartido.

## 1.1 La creación... ¿un asunto de intersección?

Los humanos viven ahora de lleno entregados a la pura actividad psíquica, cognitiva. Son grandes potencias reflexivas, cuya única misión es dar sentido y función a la gran fábrica del mundo.

José Luis Brea (2007, p. 24)

El privilegio del saber conferido al campo de la investigación científica y su reducto a la universidad o la empresa, pierden su condición de exclusividad con la aparición de las nuevas tecnologías de información y comunicación. La acción humana antes condicionada al esfuerzo físico del trabajo y la producción<sup>2</sup>, se traslada a una forma de trabajo inmaterial de producción de pensamiento que permite, entre otras cosas, el descentramiento de la verdad<sup>3</sup> y la objetividad<sup>4</sup> como asuntos

.....  
2 El conocimiento en nombre de la utilidad rindió sus méritos pero también sus catástrofes. Le significó a la investigación, en tanto ciencia, la entronización de un tipo de saber casi sustitutorio del resto de saberes. Que a modo de efecto inverso, dice Daniel Innerarity (1996), aseguró la manifestación y visibilización de modos otros de pensar y actuar.

3 Con la llegada de las nuevas tecnologías y su régimen de la hipervisibilidad, las nociones de objetividad y verdad dejaron de ser constatadas por el ojo humano y pasaron a ser responsabilidad del ojo tecnológico. Un ojo que dotado de trucos visualizadores permite a cualquier sujeto, formar y deformar su propia idea de lo real y verdadero (Haraway, 1995).

4 La promesa de la ciencia ha sido designarle la responsabilidad de la verdad a un solo sujeto, que por demás se encuentra dividido y que, desde esa posición, promete la construcción de un todo. Cuando en realidad se requiere del otro, de su congénere, para cerrar esa fractura y ser capaz de ver el conjunto. Es imposible que un solo ser pueda verlo todo y en todas partes. Lo que sí es posible es nutrir eso que ve con

privativos de la ciencia para convertirse, como lo anuncia Brea, en una “propiedad compartida” (Brea, 2008, p. 54). Pero también pone en discusión la propiedad de la creación. Pues el conocimiento administrado y producido por todos abandera el espíritu de un consumo creativo y democrático, que se traduce en la multiplicación y configuración de nuevos autores.

Explica Brea que cada vez que el conocimiento se pone en circulación entre los individuos, se transforma, produce “actos de recombinación” (Brea, 2008, p. 61). Lo que ocurre es que el receptor, en tanto entra en contacto con ese conocimiento, produce su propia versión y en el momento en que se posiciona como emisor, devuelve al mundo un conocimiento re-creado y retroalimentado por su universo simbólico y cognitivo.

Esta flexibilidad que para el arte ha desembocado en el nacimiento de nuevas prácticas simbólicas y de significación, para la ciencia tiene sus riesgos. Desde la perspectiva de Innerarity, la constante reinterpretación del conocimiento propicia la pérdida de sus atributos, “seguro, fiable, definitivo, no controvertido” (Innerarity, 1996, pp. 9-10). Así que el riesgo se ve representado, más que en la pérdida de singularidad, en la manipulación y descentramiento de ese saber.

En el caso del arte, las nuevas tecnologías anuncian la aparición de dinámicas de creación y producción del conocimiento que centran sus formaciones en lo que Brea ha denominado “la modulación *colectivizada* y comunitarista” (Brea, 2008, p. 23). La experiencia de *ser sujeto* hoy se erige sobre la *condición del saber* y la *comunidad*, esto significa afectar y dejarse afectar por los nuevos repertorios epistemológicos de conocimiento científico y no científico, que se gestan en la dinámica de pertenecer a un territorio de lo

.....  
lo que ven y desde donde lo ven los otros (Haraway, 1995). En *conocimientos situados* Donna Haraway (1995) teoriza sobre los esquemas de poder que limitan la búsqueda de la verdad y la posición feminista de la objetividad que apuesta por un proyecto de ciencia desde un sujeto con identidad.

común. Como consecuencia, el arte, al igual que la ciencia, termina descentrándose de los formalismos agenciados por la tradición y dándole prelación a la construcción colectiva que ve en el ser sujeto, ser comunidad.

En su tesis doctoral, Margarita Calle (2013) se ocupa de comprender los motivos que llevaron al arte a romper con los horizontes propuestos por la tradición. La razón que obliga al arte a ampliar su espectro técnico, simbólico y político, según Calle, está relacionada con las nuevas maneras de pensar el mundo que ya no tendrán que ver con nociones positivas y causales, sino con lo que ella ha denominado “sintomáticas y afectivas” (Calle, 2013, p. 9). Esto es, con potenciar la subjetividad y su aporte reflexivo en la construcción de nuevos umbrales epistemológicos.

Por su parte, Toni Negri asegura en *Arte y multitud* que el nuevo redescubrimiento para el arte será vislumbrarse como un campo de acción de nuevas cooperaciones, de nuevas subjetividades, a través de las cuales se imaginan nuevas realidades. Se trata, según el autor, de “vivir una experiencia profundamente humana” (Negri, 2000, p. 46).

Recordemos que con la transformación del modelo económico y de producción que inició la Revolución Industrial a mitad del siglo XVIII, el arte fue una práctica segregada y el artista un ilustrador de los ideales de la burguesía, como lo describe Brea (2008) en el primer estadio de *El tercer umbral*.

Dadas las circunstancias, resulta coherente que el programa de la vanguardia y la propia práctica, le sirvieran al artista para codificar un discurso de oposición a ese proceso industrializador, que no dejó más que el trabajo simbólico como camino antagónico al trabajo productivo. Un discurso desde el cual nos mostrará el desarrollo de las visiones racionales de un mundo tecnificado y aferrado a la máquina, que con el ánimo de dar respuesta a la necesidad de producir objetos para todas las esferas económicas y sociales, desbor-

dará al ser humano a tal punto de radicarlo en el horizonte de la abundancia (profusión de objetos), pero también de la barbarie, como lo demuestran la I y II Guerra Mundial (Giedion, 1948).

A este régimen de circulación de objetos, bienes y signos, propio de las sociedades industriales, la cultura, ya no como sistema simbólico de sentido sino como una práctica de consumo, le servirá para desplegar su lógica de la multiplicación y el acceso.<sup>5</sup> Pero también se convertirá en una oportunidad para la producción de riqueza inmanente a las *sociedades del espectáculo* (Debord, 1967) que encontrarán, en la fusión, prácticas culturales y sistema económico productivo, un terreno para acercar la cultura a la economía. De esta manera, nacen las industrias culturales y, con ellas, la configuración en el arte de otros modos de relación, producción y transferencia simbólica, así como una nueva topografía del saber.

El arte entonces dejará de actuar bajo el aislamiento que le caracterizó en la modernidad y que lo mantuvo como un reino separado de las demás actividades humanas. No existirá más como el Arte –en mayúscula–, sino como una “práctica” directa de la cultura cuya producción, ya no de objetos particulares, pondrá a circular, dice Brea, “efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos” (Brea, 2008, p. 120). Y el artista, en tanto productor de tales efectos, tendrá que buscar en la experiencia y el acontecimiento el modo de instalarlos.

Pues bien, si la consigna de la sociedad industrial fue la máquina, el objeto en masa será la de la sociedad de consumo y la imagen la de la sociedad del espectáculo. Hoy, ante la denominada *sociedad del conocimiento*, será la propiedad intelectual. En ese sentido, el arte como *práctica productora de*

.....

5 De lo que en principio fuere un noble esfuerzo del diseño: crear objetos bellos al alcance de todos; y que terminará para el arte con la pérdida del aura, del objeto único y auténtico como lo describe Walter Benjamin (2003) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.



*efectos sensibles* que halla sus coordenadas en el régimen estético, ¿cómo produce conocimiento?

En *La vida sensible* el filósofo italiano Emmanuel Coccia (2011) define lo sensible como el *ser de la imagen*. Quizás el rasgo más determinante que separa a los seres humanos de los animales es su capacidad para producir imágenes.

Coccia argumenta, siguiendo la obra de Aristóteles *Acerca del alma*, que lo sensible es un modo de vivir y de saber. La relación que el ser humano establece con el mundo y con su universo simbólico particular *deviene* sensible. Esto quiere decir que lo sensible es un lugar de confluencia entre el sujeto y el objeto, y que por esta misma razón remite a una teoría del conocimiento más incluyente.

Claramente la intención del autor es preguntarse por la naturaleza y las formas cognoscibles de lo sensible. Usando el ejemplo del espejo explica cómo lo sensible se da a conocer. Según Coccia, cuando un sujeto se mira al espejo la imagen que aparece allí no tiene cuerpo ni pensamiento. La imagen es idéntica al sujeto pero no es otro sujeto, es su forma sensible, o sea su imagen. Lo que demuestra a su vez que la imagen vive más allá del objeto y del sujeto y que ninguno de los dos son parte de tal génesis.

Lo sensible vive en el afuera. Así que cuando se produce un encuentro humano entre varios sujetos se está en contacto con sus cuerpos y con sus formas sensibles, mediante un proceso de constante interiorización (subjetividad) y exteriorización (objetividad). Y por lo tanto, con un conocimiento que los transforma.

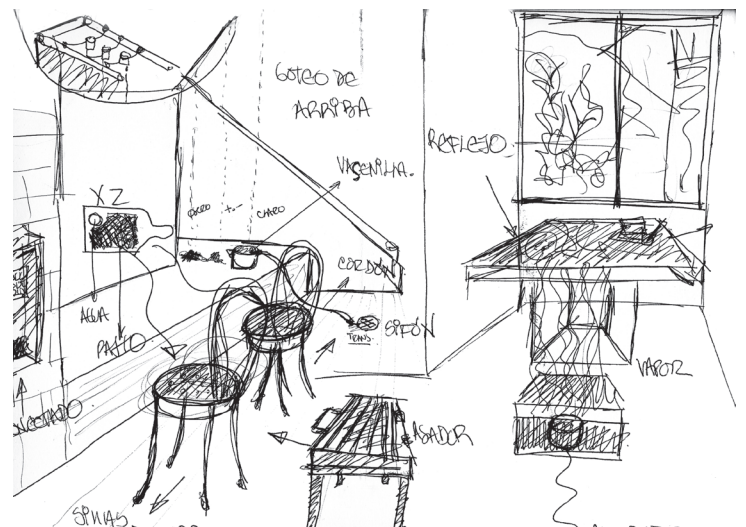
Ese proceso de interiorización y exteriorización decantado por Katya Mandoki (2008) en el terreno de la estética, que hace referencia a los lugares donde los seres humanos anidan el encuentro y la reflexión con sus congéneres (lo social) y consigo mismos (lo individual) no es más que la creación. Y la transformación no es otra cosa que el efecto que ese conocimiento de lo sensible produce. Entonces, la creación es una acción de interioriza-

ción y exteriorización de lo sensible que produce efectos de transformación social e individual.

Mandoki define la subjetividad como un “lugar de apertura o exposición al mundo” (Mandoki, 2008, p. 57) a través de tres fases: individualidad, identidad y rol. La individualidad tiene que ver con la condición corporal, con su forma, y por lo tanto, con los criterios biológicos que dan materialidad a esa corporalidad. La identidad en cambio responde a la forma social e inteligible en que los sujetos se dan al mundo y a otros sujetos mediante una relación colectiva. En ese sentido, la identidad dependerá de las matrices sociales que la erigen y la otorgan a los sujetos, es decir, de la familia, la etnia, la profesión, la nación, la religión y otros. Y por rol entenderá “las condiciones circunstanciales” (Mandoki, 2008, p. 59) que ligan a los sujetos con la condición colectiva de la identidad y, por defecto, al encuentro con otros sujetos a través de las formas de la corporalidad. Y añade que el rol no se construye, se asume.

Y por objetividad, Mandoki hará referencia a la intersubjetividad: “los procesos a través de los cuales el sujeto se manifiesta, se comunica y se vincula con los demás” (p. 54).

A la luz de esta introducción, el acoplamiento entre sujeto-objeto que propone Mandoki a través del concepto de *co-subjetividad*, será igualmente

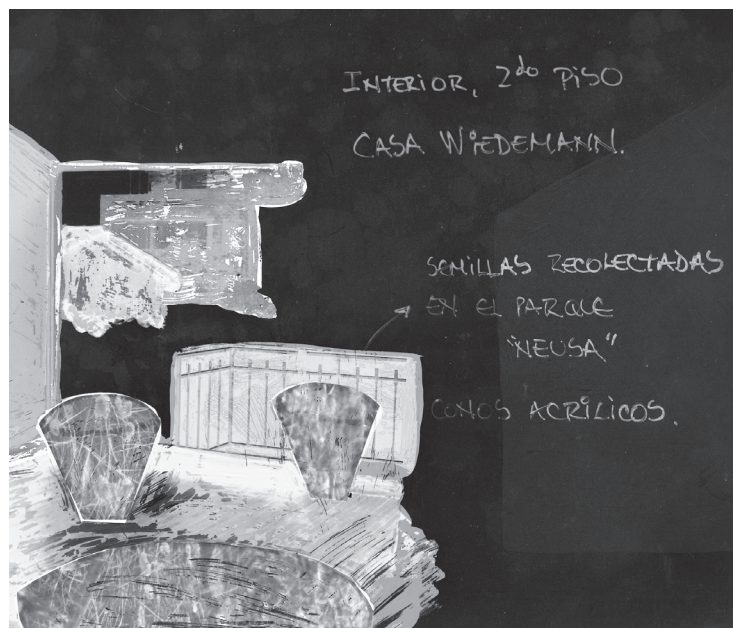


sustentado por Coccia (2011) a partir de una precisión teórica que detenta contra el pensamiento moderno. Dirá Coccia que lo sensible dejará de ser una propiedad exclusiva del sujeto y separada del objeto, para convertirse en el afuera del sujeto y del objeto, es decir, en un espacio de confluencia donde sujeto y objeto podrán confundirse.

Desde esa perspectiva, el objeto y el sujeto tendrán que *devenir* sensibles, ir a su encuentro, o en su defecto inducirlo. Según Coccia:

No es suficiente con hacer interactuar un objeto con el sujeto para producir percepción. (...) Es necesario sobre todo que el objeto real, el mundo, la Cosa, devenga fenómeno, y que el fenómeno encuentre nuestros órganos de percepción. Las cosas en tanto objetos con existencia real se distinguen genéticamente de las cosas en tanto fenómenos. O sea, el proceso por el cual las cosas devienen sensibles es diferente de aquel por el cual estas existen y, a su vez, es diferente de aquel por el cual son percibidas por un sujeto cognoscente” (2011, p. 22).

Con lo que acaba de argumentar Coccia nos vemos en la obligación de preguntarnos de qué manera los objetos y los sujetos *devienen* sensibles, cuáles



son esos dispositivos, procesos y espacios a través de los cuales las imágenes se producen, cómo se producen y en qué lugares se producen.

La aparición sensible de los seres humanos tiene que ver con el modo como hablan, se visten, oran, comen, bailan, etc., es decir, con la manera como configuran ese aparecer en el mundo. A los ojos de Coccia esas formas del aparecer son las imágenes de sí mismos. Los objetos por su parte serán fundamentales en ese devenir sensible de los sujetos porque son los que ensamblan la imagen en esa relación de contigüidad con el sujeto. Lo que podrá agregar Mandoki (2008) a esta discusión por el objeto que en Coccia (2011) asume la imagen del fenómeno, es que el objeto no solo remite a fenómenos en el sentido de realidades, también tiene que ver con sujetos en tanto el objeto está constituido de la experiencia y la percepción de los sujetos. A eso ella lo llama la *intersubjetividad*.

Devenir imagen entonces significa devenir multiplicado y transformado. En ese encuentro entre sujetos y objetos, adoptando la premisa de Mandoki (2008), los sujetos son simultáneamente productores y receptores de imágenes. Así que cada vez que un sujeto recibe o se siente afectado por una imagen devuelve al mundo su versión de esa imagen: la forma de lo sensible cambia al sujeto y el sujeto devuelve algo de ese cambio a través de la imagen.

Si los seres humanos son un sistema abierto que se nutre constantemente de la dinámica de la interiorización (subjetivación) y la exteriorización (objetivación) de los objetos y respectivamente de los sujetos, lo que reciben y lo que producen son imágenes impolutas que ya vienen transformadas por otros sujetos y otras relaciones individuales y colectivas, cargadas de las impresiones afectivas, cognitivas y emotivas de los sujetos. Revertirlas al mundo es devolverlas nuevamente transformadas, y esto significa darle continuidad a un infinito ejercicio de multiplicación y transformación del conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismos.

Este proceso de revertimiento acontece gracias a la estética, y más específicamente, a dos elementos que inducen la experiencia: la percepción y la sensibilidad. La potencia de la percepción aflora cuando encuentra un *medio* que reciba, transporte y, en algunos casos, produzca la imagen. En ese caso, el arte y el diseño tienen respectivamente la capacidad para desempeñar las tres funciones: recepción, transporte y producción. Sobre esto se hablará más adelante.

Cabe señalar que la llegada de la imagen a través de la percepción no es sinónimo de transformación: “recibir quiere decir padecer algo, ser afectado por algo sin transformarse y sin transformar la cosa por la cual somos afectados” (Coccia, 2011, p. 42). La encargada de que esa transformación suceda en las imágenes y por defecto en los sujetos, es la sensibilidad.

Mandoki propone entender la sensibilidad como un asunto en plural y no como una facultad inherente a los genios y a los artistas. A lo que se está refiriendo la autora es a la condición de goce estético, que en *Prosaica I* denomina *estesis*.

(...) habrá de entenderse a la *Estética* como el estudio de la condición de *estesis*. Entiendo por *estesis* a la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso. Por lo tanto, si lo enfocamos a la escala humana, ya no plantearémos como problema fundamental del campo de estudio de la estética a la “experiencia estética” (que literalmente significaría la bella experiencia, o la redundancia de experiencia experiencial, o bien la experiencia que resulta del estudio del arte y lo bello), sino a la condición de *estesis* como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida. [...] a esa condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo. No hay *estesis* sin vida, ni vida sin *estesis*. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente (2008, pp. 50-51).

Recurriendo a los postulados kantianos para demarcar la experiencia de lo estético, la autora

explica que para que se haga manifiesta la sensibilidad o *estesis*, se requiere de un *espacio-tiempo* de confluencia de los sujetos y los objetos y de sus intuiciones, de la *sensación* como la condición corporal de los sentidos (vista, olfato, oído, gusto y tacto) así como de la gama de contenidos que ellos producen (lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental, lo sensual), de un *contexto* donde adquieran significado los códigos y las convenciones culturales como la identidad y el rol, mediante los cuales los sujetos sobreviven socialmente y, por último, de la *viveza emotiva* como cualidad inherente al disfrute de la energía afectiva de la vida (Mandoki, 2008).

Esa condición de *estesis* lleva a Mandoki (2008) a colegir que los términos empleados para referirse a lo estético siempre estuvieron anclados a la contemplación y con ella a la exclusión de dos elementos constituyentes: los seres humanos independientemente de si son artistas o no, y la esfera cotidiana como una dimensión reflexiva para la estética. En ese sentido, lo que el *prendamiento*, una noción que introduce Mandoki (2008) para emplazar la estética cotidiana, aporta a la definición de estética tiene que ver con sustentar lo estético como el lugar de confluencia de la percepción y la sensibilidad conjuntamente con la sensación, el espacio-tiempo y el contexto. Características inherentes a cualquier sujeto y a su condición social:

(...) para comprender la estética más allá del restringido ámbito de lo bello y el arte, propongo como estrategia cognitiva la proyección metafórica del término de *prendamiento* –derivado de la experiencia corporal del crío al prendarse del pezón de la madre– como origen y modelo de la condición de *estesis*. Lo que hace posible el *prendamiento* es esa afinidad morfológica íntima entre el sujeto y el objeto. Tal acoplamiento en forma y sustancia entre la concavidad de la boca de un mamífero y la convexidad del pezón de la madre permite la adherencia. Justamente (...) tal adherencia es también el mecanismo que permitiría la integración del individuo en el



seno de la heterogeneidad social (Mandoki, 2008, p. 68).

De cara a esta definición de *prendamiento* como una actividad de lo estético el concepto de estética, según Mandoki, queda articulado a la noción de red o lugar en el que se adhieren los sujetos y los objetos. Por su parte, la sensación, la percepción y la sensibilidad son procesos que intervienen en ese nacimiento del *prendamiento*. Experiencia que será completada por el contexto y el espacio-tiempo.

Concluye la autora, diciendo que este ensamblaje o *prendamiento* es el que posibilita el disfrute y arraigo de los sujetos a la vida, su vinculación afectiva con el mundo y con los otros, pero también es el que induce la transformación social e individual (Mandoki, 2008).

Transformar la imagen es desde esta perspectiva aprehender el mundo a través de una acción de interiorización y exteriorización. Hacerse al mundo, crearse como individuo y simultáneamente crear el entorno donde se distiende esa subjetividad, implica valorar la creación un acto que induce la interiorización y exteriorización de las imágenes y a su vez, como el medio que produce la transformación de las imágenes, que no es más que la transformación de sí mismos y del mundo. Coccia explica que “cuando una forma entra en el espesor de la materia de su receptor, esta cambia y lo cambia, se transforma y transforma: en este caso se trata de transformación” (2011, p. 42).

Ser consciente de que los sujetos y las cosas se transforman y que la responsable de que ese cambio se dé y se revierta al mundo es la creación, significa aceptar que el acto más elevado de creación de un ser humano es la creación de sí mismo.

Ahora, aceptar que la imagen se produce fuera del sujeto y del objeto implica cuestionarse el papel que juega el arte, la ciencia y la tecnología en la producción de lo sensible, así como los rasgos característicos de esas imágenes que se producen por la intersección de estos campos.

La imagen existe si existen sujetos que la perciban. Según Coccia (2011) lo sensible da origen a la vida y no al contrario. La vida es lo que es, porque lo sensible le dio estructura. Por lo tanto, los sujetos al igual que los artificios (ciencia, arte, diseño y tecnología) son los *medios* a través de los cuales lo sensible se hace cognoscible. En ese sentido, lo sensible está más allá de cualquier oposición arte/ciencia, investigación/creación, abstracto/concreto. Su lugar en el mundo es el espacio del encuentro, de la intersección entre los saberes y la vida, entre los sujetos y sus formas internas y externas.

Coccia nos dice que ser el medio de lo sensible no es una tarea destinada solo a la percepción: “el medio es un fragmento del mundo que permite a las formas prolongar su vida más allá de su naturaleza y de su existencia material y corpórea” (Coccia, 2011, p. 51). En ese caso, la ciencia, el arte y la tecnología no son únicamente superficies receptoras y de circulación de lo sensible, son ante todo formas de producción de lo sensible, que cuando se entrelazan hacen patente el carácter amalgamado de lo sensible y la existencia de una esfera del conocimiento donde la singularidad y la disolución de la diferencia son posibles. Todo parece indicar que esa esfera del conocimiento es la *creación*. Un escenario donde el conocimiento es producido, transformado y multiplicado por todos los individuos, es decir, un ejercicio de intersección entre los individuos, sus saberes y el mundo.

La creación como un terreno en el que coexisten y se intersectan arte, ciencia y tecnología, así como todos los sujetos en tanto seres políticos y productores de sus universos simbólicos, encuentran en lo sensible el lugar de apareamiento de imágenes, de producción de sentido<sup>6</sup>.

.....  
6 Aristóteles en *Acerca del alma* define el *sentido* como la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia. Explica el filósofo que sólo los seres que son capaces de percibir, pueden ser afectados por lo sensible. Percibir sensitivamente (vista, oído, olfato, gusto y tacto) confiere a los seres humanos la capacidad para entrar en contacto con las cualidades sensibles que producen los sentidos (la

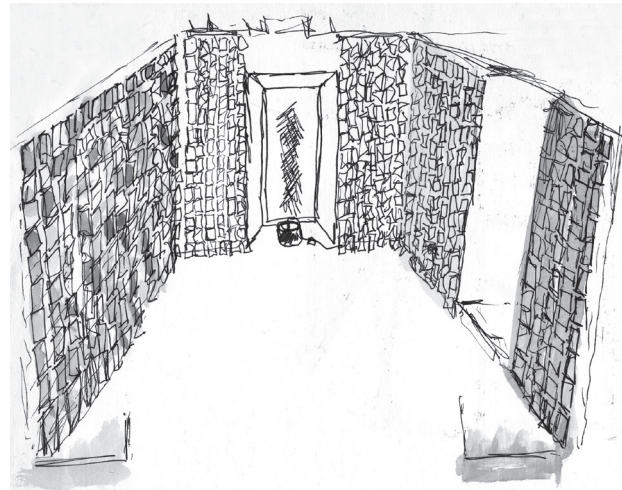


En su más reciente texto sobre *La teoría de la creación artística*, Pere Salabert afirma que “crear es con frecuencia la acción propia de un creer obstinado que persevera y se hace productivo” (2013, p. 43). Cabe advertir que el crear como un proceso que se erige por un creer, no es entendido por este autor en el sentido de la fe religiosa ni en la mística de la inspiración, sino como aquella seguridad instintiva de darle firmeza a las cosas, aceptando el riesgo de encontrarse en un ambiente que en vez de consolidar certezas, pone en conflicto los órdenes preestablecidos del proceso productivo y, en consecuencia, da lugar a valores no previstos, originales e inclasificables.

Lo que se revela en la creación, siguiendo a Salabert (2013), es el empeño incondicional de los sujetos por abrir nuevos caminos, aunque ello implique que las ideas tengan que someterse a variaciones para acreditarse o, incluso, deban ser aisladas de su zona cómoda para encontrar otros sentidos. Lo que significa también que el conocimiento, las ideas y las evidencias en la experiencia de la creación son de una naturaleza donde convive lo racional con lo imaginativo, la certeza con la incertidumbre, lo intuitivo con lo metódico, la experiencia privada con la experiencia colectiva, lo abierto y lo cerrado, lo procesual y el azar, la ciencia, el arte y la técnica, etc.

En el mismo texto Salabert propone, a partir de un ejemplo, una distinción entre crear, inventar y descubrir, utilizando a Dios como productor de las tres formas. Si Dios se encontró con el mundo entonces no lo creó, lo descubrió. Pero si donde está el mundo ahora no había nada, es porque Dios

.....  
 vista con el color, el oído con el sonido, etc.) más que como sentidos particulares, como sentidos conjuntos que evocan pensamiento y dan a la materia la forma de tales cualidades sensibles. Con un ejemplo, Aristóteles explica que el sentido y el acto de lo sensible son lo mismo, pero con esencias distintas. Que se posea el oído no quiere decir que se escucha el sonido, ni que todo lo que suena es sonoro. Pero si el sonido suena y el oído escucha, ambos están en acto, o como diría Aristóteles, en potencia. Así que lo sensible y el sentido tienen lugar en la facultad sensitiva. De ahí que el acto de producir sentido, sea en sí mismo, producir lo sensible.

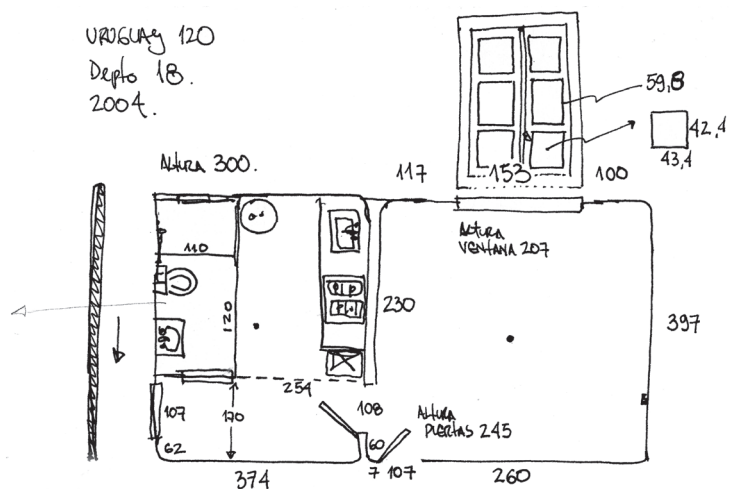


se tomó el trabajo de concebirlo, o sea de crearlo. Ahora bien, si Dios se sentó a idear las formas que debía tener ese mundo y a plantear cómo y qué materiales utilizar para realizarlo, es porque Dios lo inventó, no lo creó.

Si usamos esta premisa, crear sería más cercano al arte, inventar al diseño y descubrir a la ciencia. Sin embargo, consideramos que la creación se valida como espacio intersticial entre el descubrimiento y la inventiva por su capacidad para hacer vivir las formas de lo sensible en el arte, la ciencia y el diseño, y conseguir a través de sus *espacios mediales* la transformación de las sociedades.

Los modos y los medios (que no son únicamente cognitivos o intelectivos) en que lo sensible da sentido a las actividades humanas es a lo que Coccia (2011) llama *espacios mediales*. Es gracias a los modos y medios del arte, la ciencia, la tecnología y sus intersecciones, que la imagen embebida en cierto purismo encarna nuevos sentidos y convierte los objetos inanimados (procedentes de la experiencia o de la imaginación) y las vidas anónimas en objeto de lo sensible.

El ser de la creación es lo sensible y el ser de lo sensible es la imagen. Esto significa que el objetivo de crear no puede reducirse al incentivo de la fabricación o producción de una destreza manual o motriz, tendrá que ser valorado como algo más profundo que conduce a los seres humanos a aferrarse a la vida y a encontrar en el mundo los



medios y los dispositivos que le permitan ser y estar en él. Por eso el valor cognitivo de la creación se halla en la capacidad para producir, hacer, actuar y llevar a la presencia el encuentro y el cruce de los espacios mediales y de los dispositivos<sup>7</sup> (arte, ciencia, diseño y tecnología) a través de los cuales los seres humanos devienen sensibles y lo sensible, una forma de conocimiento.

Al respecto argumenta Coccia,

(...) es solo gracias a los medios que una serie de cuerpos inanimados pueden ser influenciados, actuados, estructurados por vivientes, devenir capaces de llevar huellas de la existencia de vida alrededor de ellos, es decir, transformarse en *mundo de la vida* (2011, p. 67).

De lo que trata el conocimiento de la creación es de exhortar al reconocimiento de los sujetos, de sus maneras de ser sensibles y de los cambios que

.....  
 7 Deleuze, citando a Foucault, se refiere a los dispositivos como “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1989, p. 155). Bajo este nombre Foucault, el primer filósofo que introdujo el término, situó los discursos (sobre la sexualidad), las instituciones (la cárcel, la fábrica, la escuela, el manicomio, etc.), las instalaciones arquitectónicas (panóptico), las leyes, los enunciados científicos y los artefactos o formas de la subjetividad. Con este término vamos a referirnos a todas aquellas acciones y artefactos con los cuales se induce la interacción, la inventiva y el encuentro entre los sujetos.

son capaces de promover en sus comunidades y con sus congéneres, a través de las imágenes en tanto formas de lo sensible, que permiten al arte, la ciencia y la tecnología vivir como maneras particulares del conocimiento y como espacios catalizadores de tal transformación.

En *Las tres eras de la imagen*, José Luis Brea (2010) analiza las formas técnicas de producción, recepción, visualización y distribución de las imágenes. Como resultado obtiene un panorama teórico y crítico de las imágenes que cataloga en *imagen-materia*, dimensión en la que caracteriza a la pintura como sistema de imagen; film, dimensión en la que procesa los acercamientos al cine y E-image, dimensión a la que se circunscribe la imagen electrónica o computarizada. Y conexo a esa catalogación plantea, en la introducción del ensayo, una noción de imagen que funda en ella el ser de lo eterno: la promesa de la duración y de la memoria. Noción que se desvanece con la imagen electrónica.

Pues bien, esta reflexión teórica de la imagen se expande más allá de una definición. Se cuestiona por el modo como se enlaza la imagen al terreno de las subjetividades y de lo sensible.

Devenir sujeto en la contemporaneidad, según Brea, significa devenir resultado de una combinación de prácticas de representación que anidan en los seres humanos su condición de sujetos cognitivos:

Hablamos de cómo el trabajo inmaterial, la actividad de la producción simbólica, se aplica y repercute en la fábrica de, en última instancia, *modos de vida*, formas del devenir un yo o un nosotros, y que el trabajo aplicado a ello –el trabajo simbólico, digamos– reorganiza estructuralmente la totalidad de las relaciones de producción (2010, p. 101).

Lo que está prefigurando Brea en esta alusión a los modos de *ser sujeto* y a las prácticas de visualidad es al carácter inminentemente político de las imágenes. En *La historia de la sexualidad I*,

Foucault (1991) hace manifiesto el aspecto político en los discursos cuando expone que hablar sobre sexo no se trata únicamente de usar la palabra para develar la heterogeneidad sexual naciente, sino, ante todo, de transgredir esos discursos dominantes que anulan al sujeto y al sexo como elemento constitutivo de esa subjetividad. Entonces, lo que propone Brea (2010) es equiparable a las premisas foucaultianas sobre el discurso, solo que en el ámbito de las imágenes y en todas las dimensiones de la vida.

Brea (2010) llega a esta conclusión amparado en su reflexión sobre el capital, el consumo y la circulación de mercancías como ejes articuladores social y culturalmente de las sociedades contemporáneas. Asimismo, propone que dejarle la tarea de la identidad al capitalismo fue permitirle la creación en masa de objetos, pero también de sujetos.

Es por ello que la función de las imágenes en el terreno de lo sensible tiene que ver con ser el medio y el fin para subvertir las designaciones culturales y sociales que homogenizan a los sujetos y a sus identidades, para instalar en el terreno de lo social y lo individual nuevas formaciones de la subjetividad, que valoren y celebren lo diferente como una cualidad inherente a la condición humana y “nuevas tácticas de construcción activa de los modos de lo cotidiano” (Brea, 2008, p. 102).

## 1.2 El régimen estético como lugar de intersección entre los sujetos creadores y los espacios mediales de creación de las imágenes

El uso estético de las tecnologías (electrónica, computarizada o digital) en la práctica artística a partir de los años sesenta, sentará las bases de un proceso creador procesual, abierto y compartido cuyo cambio, según Claudia Gianetti (2002), se hará patente en al menos tres aspectos:

1. La redefinición del papel del espectador;
2. la incorporación de nuevas técnicas de experimentación; y

3. la interrelación de las artes y de otros campos profesionales.

El papel del creador restringido al artista genio de la modernidad se desvanecerá con el fenómeno de las culturas digitales<sup>8</sup>. Será el espectador partícipe del proceso de creación, antes sujeto a una relación contemplativa en calidad de receptor pasivo, quien vendrá a imponerse como autor<sup>9</sup>. La posibilidad de modular sus propios significados desde las experiencias subjetivas, colectivas y sociales que le circundan, le dará al espectador-autor la potestad para intervenir en la dinámica procesual de la obra y, en algunos casos, para convertirse en la propia obra, como lo vemos en la instalación *The Legible City* de Jeffrey Shaw.

Las palabras predictivas de Joseph Beuys: “cada hombre, un artista”, serán aprovechadas por David Casacuberta (2005) para reflexionar sobre el papel ético y democrático que adquiere la cultura por la influencia de la tecnología, en la producción del acto creativo como un asunto colectivo. Buena parte del esfuerzo de Casacuberta se concentra en demostrar que la tecnología juega un papel irrisorio en esta nueva configuración de la práctica artística, si detrás de ella no existe un tejido cultural y de significaciones que dé sentido al uso de esa tecnología (Casacuberta, 2005).

Por su parte, Brea (2007) dedica especial atención a los modos de producción y circulación de la imagen electrónica (E-imagen), a través de la cual el espectador cobra un alto valor político y el museo deja de constituirse en el único dispositivo

.....

8 Cultural digital o cibercultura, esta última acuñada por Pierre Levy (2007) para referirse a los sistemas culturales (conocimiento, investigación, producción, etc.) surgidos en conjunción con las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación). Por su parte, Casacuberta (2003) dirá que se trata de algo más complejo que la producción cultural mediada por el ordenador: de la construcción de una forma nueva de tratar el conocimiento y de compartirlo con el público.

9 Adolfo Sánchez Vásquez (2005) en su texto *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, se dedica a analizar el papel del espectador dentro de lo que él ha denominado la “socialización de la creación”.

de inscripción y archivo del conocimiento. Con la llegada del ordenador configurar el carácter poético y narrativo de la imagen será tarea del artista, pero también del espectador. Y en lo que respecta al museo, su función acumulativa tendrá que actualizarse por una función interactiva y de gestión del conocimiento que asegure su continuidad.

De un lado o del otro, del de Casacuberta (2003) o del Brea (2007) algo muy significativo le sucedió al espectador: la apertura de un espacio de participación donde la totalidad de los espectadores son productores de imágenes y hacedores del conocimiento. Ahora habrá que preguntarse: ¿cuál será de aquí en adelante el papel del artista contemporáneo?

Consideramos acertada la posición de Brea (2008, p. 49) cuando plantea que el artista de la contemporaneidad fundamenta su aproximación crítica a la realidad desde su experiencia como ciudadano y como productor de contenidos. El virtuosismo técnico y académico no es lo único que debe saber hacer. Tendrá que pensarse a sí mismo como alguien que solventa dominio teórico y práctico en su disciplina y en otras áreas del saber, que le permitan lecturas más compactas de la realidad.

Sus prácticas como ejercicios catalizadores de la transformación humana tendrán que abogar por la generación de experiencias sensibles, expresivas, participativas y críticas, que valoren los intercambios, experimentaciones y relaciones humanas como espacios de convergencia y advenimiento del conocimiento.

Que el lugar donde se emplacen tales prácticas tenga la característica de estar abierto a procesos de reconocimiento y producción de subjetividad, significa que los escenarios y acontecimientos donde están llamadas a intervenir son aquellos donde se hace visible, según Brea “la experiencia de lo común, de la pertenencia y participación a una comunidad” (2008, p. 21). En ese sentido, presentar e inducir el encuentro de los individuos y sus trazas identitarias, es la manera como el artista y sus prácticas hacen manifiesto su carácter político.

Que ya no se trate de objetos, destinatarios e historias singulares, no significa que las prácticas de producción simbólica queden exoneradas de su responsabilidad política. Por el contrario, insertarse en una realidad que produce en masa modos de *ser sujeto*, añade a las prácticas artísticas nuevas maneras de configurar su intervención política.

En *El malestar de la estética*, Jacques Rancière asegura que “las cosas del arte se identifican, de aquí en adelante, cada vez menos según los criterios pragmáticos de las ‘maneras de hacer’. Y se definen cada vez más en términos de las ‘maneras de ser sensibles’” (2011, p. 20). Y esas maneras de ser sensibles son también para Rancière maneras de ser políticos, es decir, modos de participación y confrontación en tanto seres hablantes.

Rancière (2011) llama el reparto de lo sensible a un sistema de evidencias donde se hace manifiesto el lugar, el tiempo y las formas de trabajo que le corresponden a cada sujeto dentro de una comunidad. La relación entre lo artístico y lo político estará determinada por ese reparto de lo sensible. Así que la función del arte consistirá en introducir, hacer visible y darle voz a esos sujetos y a sus cosas (imágenes) que antes no eran percibidos como sensibles dentro del territorio de lo común.

En efecto, apropiarse otro modo de pensar el arte obliga a hacerse cargo de asuntos problemáticos como la transformación de sus regímenes de identificación, lo que conlleva al replanteamiento de sus prácticas, sus formas de visibilidad y sus modos de inteligibilidad. Y por otro lado, obliga a redimensionar su condición epistémica. Rancière llama régimen de identificación o pensamiento de las artes a “un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (2014, p. 15).

Si el arte de hoy no remite a modos de hacer (perfección y destreza técnica) sino a modos de ser sensible, entonces el régimen con el que se identifican sus prácticas tendrá que ver con aquel donde, según Rancière, “se diluye la distinción



entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria” (2011, p. 14). Esto es, al régimen estético.

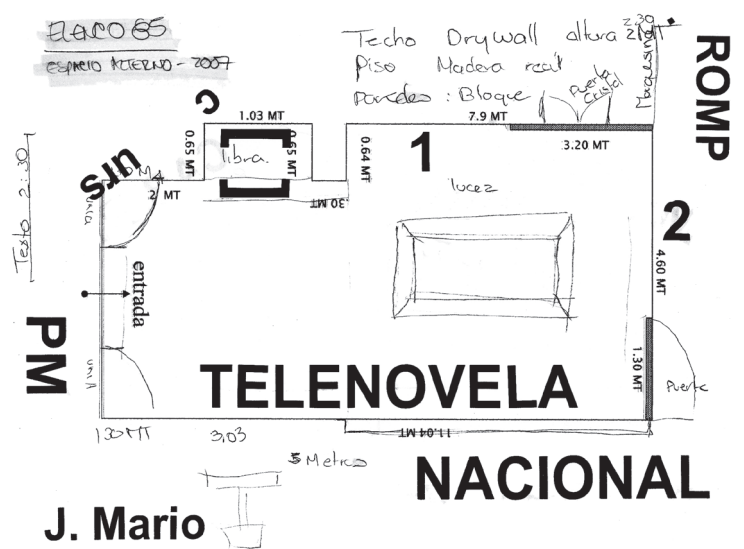
Cuando Rancière (2011) propone la disolución de tal distinción celebra una nueva manera de reconectar el arte con la comunidad. Ya no se trata del arte como un asunto restringido al poder de las élites o como patrimonio privilegiado de genios y artistas, sino como una práctica que le atañe a todas las humanidades porque emerge de ellas, cuya adherencia a la estética permite valorar como suyo el espacio de lo sensible, que no es más que el espacio donde se hacen visibles las vidas anónimas. Desde esta perspectiva, la estética se constituye en un entramado donde están imbricados los fenómenos artísticos y los asuntos de la vida cotidiana.

Para entender mejor las características del régimen estético y su nexa con aquellas prácticas artísticas que usan la tecnología como campo de experimentación, Rancière (2014) propone reconocer que eso que se llama *arte* ha trasegado por tres modos de identificación: régimen ético de las imágenes, régimen representativo y régimen estético.

El régimen ético de las imágenes es aquel en el que el arte no existe propiamente como arte. Lo que hay son imágenes portadoras de juicios de verdad y juzgadas en virtud de ellos. Es propio de este régimen hacer mérito a la imitación fidedigna de modelos (dioses, héroes) como puede apreciarse en las esculturas griegas (Rancière, 2014).

En lo que respecta al régimen representativo, el principio mimético no se asocia con la duplicación en el sentido de la semejanza. La noción de representación o mimesis suele entenderse desde dos aspectos: la armonía y la expresividad de las formas<sup>10</sup>. En todo caso, un régimen que se distingue por las maneras de hacer de las artes (imitativas)

.....  
 10 Con armonía se hace referencia a la proporción (congruencia entre las partes y el todo) y con expresividad a la relación entre lo visible y la exaltación de las actitudes, pasiones, sentimientos o pensamientos que debieran emanar



y no por el modo de ser sensible de sus objetos (Rancière, 2014).

Ese modo *sensible* de *ser* de los objetos, para Rancière (2014) encuentra su lugar en el régimen estético de las artes. Un régimen opuesto al régimen representativo, pero en principio tributario de las ideas griegas que conciben el arte -más precisamente la praxis- como un hacer que no está separado del entorno comunitario sino como un modo de vida que robustece la experiencia humana.

Con lo que se identifica el régimen estético de las artes es con la indistinción entre lo que le es propio al arte y lo que le es propio a la vida misma. Rancière lo plantea de la siguiente manera:

Las obras de las artes no se [relacionan] más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban. Ahora se relacionan con el “genio” de los pueblos y se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera. (...) La actividad manufacturera y la emoción sensible se encuentran “libremente”, como dos partes de una naturaleza que ya no da

.....  
 de esas formas, algo así como la correspondencia entre lo decible y lo visible (Rancière, 2013).

pruebas de jerarquía alguna de la inteligencia activa por sobre la pasividad sensible. Esta separación de la naturaleza respecto de sí misma es el sitio de una igualdad inédita (2011, p. 23).

En ese sentido, la lógica de las masas y las nuevas tecnologías, además de materializar el lazo entre ciencia y técnica, hace posible la configuración de un sistema de evidencias sensibles dotado de las experiencias de todos los sujetos (artistas y espectadores), que podrán prendarse de la mirada del arte o de las miradas de otros campos. De un sistema de evidencias donde la estética no remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer, sino a una manera de hacer visible esos modos de hacer del arte, que son a su vez, modos de ser sujeto en lo individual y lo colectivo.

En ese contexto, las prácticas artísticas que adhieren la tecnología a su dimensión experimental encuentran en ella el medio (recepción-presentación) y el fin (objeto-acontecimiento) para hacer visible ese reparto de lo sensible. Por un lado, utilizan y combinan los recursos poéticos, procesuales y técnicos de sistemas de imágenes que no prometen eternidad ni retorno como aquellas que se agrupan en la imagen digital, electrónica o computarizada<sup>11</sup>. Y por otro lado, proponen nuevos modos de generación y aprehensión del conocimiento. Frente a este último, Brea (2005) nos presenta en *Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad* un análisis crítico sobre el proceso de articulación de las prácticas de visualidad al entorno cognitivo, en el que sustenta que el conocimiento se cristaliza en la construcción cultural colectiva. Esto significa aceptar que el conocimiento que agencian las prácticas de visualidad tiene un carácter híbrido y unos lugares (territoriales y extraterritoriales) en los que circula y actúa.

Por lo tanto, que el reparto de lo sensible establezca el modo de relación de las prácticas artísticas con

.....  
11 Remitirse a *Las tres eras de la imagen* (2010) y la caracterización que hace José Luis Brea de la imagen-materia, la imagen filmica y la imagen electrónica.

la tecnología, obliga a pensar que la pertenencia al espacio de lo común no solo se sedimenta en el entrecruzamiento de los conocimientos intersubjetivos, sino en la producción y distribución de maneras de ser sensibles, o sea, de las imágenes. Y que la producción de esos modos de ver, ser vistos, de hacer y ser hacedores de imágenes, evidencia una transformación en el carácter epistémico de la creación que conlleva al reconocimiento de las identidades y de sus imaginarios<sup>12</sup>.

Hasta este punto han emergido dos escenarios en los que la tecnología constituye una potente forma de reparto de lo sensible: el reconocimiento de las subjetividades y sus maneras de ser sensibles, y la intersección de experiencias cognitivas que proceden de múltiples ámbitos.

No cabe duda que las lecturas que propone la tecnología valoran lo homogéneo y lo heterogéneo como el terreno en el que ser individuo y ser comunidad, constituyen maneras distintas pero idénticas de cartografiar el conocimiento. Sin embargo, ser sujeto es saberse rodeado de un universo simbólico en el que se cohesionan matrices, procesos, tejidos y experiencias de la sensibilidad individual y colectiva. Así que la tecnología no puede implantarse como un atentado a ese trenzado simbólico. Tendrá que abogar por la transferencia de lo sensible a su modelo de producción de conocimiento para que en conjunción con el arte, la ciencia y otros saberes, den nacimiento a una manera de conocer el mundo que localice en la creación un modo de intersección entre el saber y la vida.

.....  
12 Cuando Didi Huberman (1997) se ocupa de la dialéctica de lo visual en *Lo que vemos, lo que nos mira*, esboza la eficacia epistémica de los imaginarios. Lo que se ve no es simplemente lo que vemos, alude a otras imágenes y por lo tanto, evoca otras historias, otros mundos. En tal sentido, este flujo de representaciones y significaciones a través de las cuales los sujetos inventan sus propios mundos, y a lo que Cornelius (1997) denominó “imaginarios sociales”, determinan maneras de ser sensibles. Eso que vemos y que nos mira son las formas que ha alcanzado lo sensible. De allí que el valor de los medios tecnológicos en el campo de las prácticas artísticas reside en la capacidad para generar otras posibilidades estéticas y poéticas de relacionarnos con esas evidencias o formas de lo sensible.

Y tal vez de este modo comprendamos que de lo que se trata este conocimiento que encuentra sus coordenadas epistemológicas en el encuentro con los modos cognoscibles de lo sensible, sea de propiciar el encuentro y el reconocimiento de los sujetos, y la transformación de los universos simbólicos que ellos mismos inventan.

## Conclusión

La razón y el método fueron los caminos escogidos por los pensadores de la modernidad para dirimir los conflictos de los seres humanos. A través de esos caminos se han podido surcar los océanos, viajar por el aire y fotografiar la luna. Pero también, a través de la ciencia y la técnica, hemos asistido a los momentos más catastróficos de la humanidad.

Por ello, consideramos que la creación y lo sensible son los horizontes para reivindicar al ser humano con la naturaleza y con sus congéneres. Apostarle a la transformación de las sociedades significa hacer referencia a un existir como conjunto, donde el entorno y el Otro están adheridos a las dinámicas de interiorización y exteriorización de los sujetos. De tal manera que cuando esas transformaciones se produzcan, los individuos comprendan que aprehender el mundo, hacerse a él, para sí, es una manera de crearse a sí mismos y a la vez un acto simultáneo de *creación* de su entorno.

La creación como un acto de interiorización y exteriorización de lo sensible que produce efectos de transformación social e individual, desdibuja las fracturas epistemológicas entre el arte, la ciencia y la técnica y distiende sus dominios al territorio de lo común, es decir, al lugar de la comunidad donde cualquier sujeto puede nutrir y ser creador del conocimiento. Lo que se devela en los discursos de los teóricos aquí citados, es la apertura de la dimensión cognitiva del conocimiento, la dimensión política de las imágenes y las identidades, y la dimensión sensible de la vida.

En razón a ello, la creación debe ser entendida como un acto para hacer cognoscible esos modos de existir en el mundo, pero sobre todo, como una

acción que induce el apareamiento, la interlocución y la actualización de la sensibilidad humana o estesis, a través de la cual las convenciones y las matrices culturales pueden ser transgredidas, confrontadas y reinventadas.

## Referencias bibliográficas

Aristóteles (2004). *Acerca del alma*. Buenos Aires: Losada.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México D. F: Editorial Itaca.

Brea, J. L. (2005). "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". En. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Brea, J. L. (2007). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.

Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (No. 3). Murcia: Cendeac.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image* (Vol. 6). Madrid: Ediciones AKAL.

Calle, M. (2013). "Descentramientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas. La paradoja de las identidades y la negociación cultural". Tesis Doctoral. Universidad del Valle. Cali.

Casacuberta, D. (2005). "Cada hombre un artista". En. *Creación e inteligencia colectiva* (pp 81-86). Andalucía: Asociación Cultural Comencemos Empecemos (ed.).

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. (José Luis Pardo, trad.). Madrid.

Deleuze, G. (1989). "¿Qué es un dispositivo?". En: Varios autores. *Foucault filósofo*. Barcelona: Gedisa.

- Gianetti, C. (2002). *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: ACC L'Angelot.
- Giedion, S. (1948). *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hubberman, D. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Ciudad de México: Conaculta.
- Sánchez, A. (2005). "De la estética de la recepción a la estética de la participación". En: Marchan, S. (ed.) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 17-28). Barcelona: Paidós.
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

#### Artículos en revistas o páginas de internet

- Castoriadis, C. (1997). "El imaginario social instituyente". Recuperado de: [<http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>].
- Innerarity, D. (1996). "El conocimiento en las sociedades del conocimiento". Recuperado de: [<http://www.danielinnerarity.es/app/download/6803756786/El+conocimiento+en+la+sociedad.pdf?t=1363362132>].