

# Hibridación plástica y experiencia estética

---

JOAQUÍN RODRÍGUEZ ESPINOSA  
*Universidad de Murcia*

## **Resumen:**

En un mundo globalizado como el actual donde, pese a las promesas de una vida mejor, se tiende a la homogeneización segregadora y a la pérdida de los caracteres identitarios provocadas por la deriva general hacia el pensamiento único, la hibridación cultural se presenta como reacción válida capaz de liberarnos de esas formas de invasión agresiva puestas en marcha desde las estructuras del poder. La experimentación estética de los objetos y de las formas de existencia, en su intento de aproximar el arte y la vida, es uno de los tipos de hibridación cultural más eficaz contra la uniformización fundamentalista del sistema y más enriquecedor para el ser humano en su labor de auto-constitución. Este artículo pretende mostrar algunas de las peculiaridades de ese modelo híbrido –con relación a la manera de interpretarnos a nosotros mismos y al modo de concebir lo real– y una aproximación a cómo debería ser su enseñanza.

## **Palabras clave:**

Hibridación, globalización, arte, vida, experiencia estética, sujeto, realidad, educación artística.

## **Abstract:**

The globalized world which, in spite of the promises of a better life, tends to a segregated homogeneity and the loss of identity by means of the imposition of a unique thought coming from the Establishment. The cultural hybridization appears as a valid reaction which is able to liberate us from those forms of aggressive invasion. The aesthetic experimentation of objects and forms of existence tries to bring art and life closer together and this is one of the most effective cultural hybridization against his fundamentalist uniformation of the system; as well as an enriching model for his human being. The article aims to show some of the peculiarities of this hybridization –in relation to the way we interpret ourselves and to the way we understand the reality– and an approach to how it should be taught.

## **Key words:**

Hybridization, globalization, art, life, aesthetics experience, subject, reality, artistic education.

## **Résumé:**

Dans un monde comme l'actuel si globalisé où, malgré les perspectives d'une vie meilleure, on peut penser en une homogénéisation ségrégative et aussi en une perte des caractères d'identité par voie de l'imposition de la pensée unique qui est faite per les structures du pouvoir, l'hybridation culturelle se présente comme réaction valable et capable de nous libérer de ces formes d'invasion agressive. L'expérimentation esthétique

tique avec les objets et les formes de l'existence, dans la tentative d'approcher l'art et la vie, est l'un des types d'hybridation culturelle plus efficace contre l'uniformisation fondamentaliste du système et beaucoup plus enrichissant pour l'être humain dans son travail d'autoconstitution. Cet article tente montrer quelques particularités de ce modèle d'hybridation –par rapport à la manière de nous interpréter nous-mêmes et à la façon que nous avons de concevoir le réel– et aussi l'approcher d'une manière plus convenable à l'enseignement.

**Mots clés:**

Hybridation, globalisation, art, vie, expérience esthétique, sujet, réalité, éducation artistique.

Fecha de recepción: 1-3-08

Fecha de aceptación: 26-1-09

## **Los híbridos en la era de la globalización**

Aunque en sentido general la hibridación suponga un proceso por el cual cosas de distinta naturaleza se mezclan para producir un nuevo elemento –el híbrido– sólo recientemente el término ha desbordado sus orígenes biológicos para ser aplicado al campo de las ciencias sociales. Néstor García Canclini ha definido la hibridación como aquellos “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2001, p. 14). En ella tendrían cabida aspectos relacionados con las mezclas idiomáticas, la unión de personas de distintas razas, las fusiones de música de distintos orígenes culturales, la mixtura de costumbres y creencias interétnicas, la anexión de estéticas e iconografías de diversa procedencia, los *collages* texto-audio-visuales de la publicidad, las fusiones gastronómicas, etc.

A pesar a su indudable atractivo, desde el principio han planeado sobre los híbridos actitudes de desconfianza: el rechazo de su origen artificial (“antinatural” e “impuro”, dirían algunos) y de la esterilidad que normalmente se le asocia, y la sospecha de que estas mezclas suponen un perjuicio para el desarrollo social y una agresión a la identidad cultural, a su pureza y autenticidad. En el fondo de estos recelos subyace el temor a lo nuevo, a lo desconocido y a lo foráneo, esto es, a “lo otro”; la creencia de que existen identidades auténticas (las buenas y mejores, claro) que hay que salvaguardar de impurezas extrañas por medio de

barreras; el miedo de quienes disfrutan de una situación de privilegio (de poder) a perder los beneficios de su *status* y su negativa a compartir tales prebendas; e, incluso, la angustia de los desfavorecidos ante el peligro de que su situación pueda empeorar, llegando a perder aquello que conforma su humilde identidad. En definitiva, el apego a la propiedad, a la tradición, a lo predecible, a lo homogéneo, a lo único y a lo estático, y el pavor de lo “id-éntico” ante lo “difer-ente”.

Curioso, sin duda. Curioso y paradójico si pensamos que la identidad –que sustenta lo que Canclini denomina “tropismos fundamentalistas identitarios”– se cimenta sobre el principio de su diferencia de otras identidades. Un ente empieza a ser cuando se encuentra con otros entes de los que se diferencia en algo, por tanto, la esencia de ese ente surge gracias a los efectos de una *apropiación* y de una *exclusión* (Hersch, 1962): se apropia de una serie de características que lo conforman al tiempo que excluye otras que pasan a formar parte de lo que no es, de lo demás, de “lo otro”. Así pues, algo es en la medida que *no es...* (otra cosa). La “actualización” en el *ser* que infunde la existencia en todo ente sólo alcanza la categoría de real cuando se articula sobre la *interrelación* de al menos dos conglomerados de caracteres distintos.

La hibridación cultural no deja de ser una manifestación de ese tipo de interrelación que otorga efectividad al potencial ontológico que en su esencia muestra todo ente. La hibridación surge cuando interactúan agentes culturales de diferente signo (de lo desigual, de lo discontinuo, de lo asimétrico). Y esto no ha de ser entendido como algo de carácter excepcional, ni como algo que atente contra pureza identitaria alguna. Antes al contrario, la hibridación es una constante natural de las sociedades. Todas las culturas (y, por extensión, sus métodos educativos) son híbridos: proceden de la fusión de factores precedentes y en su seno fluyen los intercambios entre ámbitos distintos. No existen identidades formadas por un conjunto de rasgos específicos y permanentes que puedan ser consideradas como la esencia de una nación, de una etnia o de un grupo cultural concreto (lo suyo es la heterogeneidad), y, por supuesto, *a priori* no hay identidades culturales mejores ni peores (los intentos de jerarquización cultural suelen responder a interpretaciones maniqueas y a pretensiones hegemónicas).

Pero que la hibridación tenga esos caracteres positivos de rechazo de las políticas fundamentalistas de homogeneización y de segregación, de tratamiento dialógico y democrático de las divergencias, de reivindi-

cación de la renovación socio-cultural y la consecuente multiplicación de oportunidades, no debe llevarnos a adoptar posturas excesivamente complacientes con ella. La hibridación implica, inevitablemente, ciertos niveles de confrontación e inseguridad en las culturas, la pérdida de algunas costumbres y valores culturales propios y una cierta disminución de la diversidad y del respeto a la diferencia, además de la imposibilidad de mezclar interculturalmente algunos rasgos.

Recientemente se ha establecido un nexo muy fuerte entre la hibridación y el fenómeno de la globalización dado que este último entraña singulares mezclas de aspectos socioculturales cuyos mecanismos podrían encajar en lo que acabamos de ver sobre la hibridación. Podría afirmarse que una de las consecuencias de los escenarios que describe la globalización (la pérdida de las fronteras, los flujos migratorios, la ruptura de los límites espacio-temporales, la instantaneidad en los procesos de transmisión de información, etc.) es la hibridación cultural. Pero no hemos de olvidar que la hibridación es contraria, por principio, a las políticas de homogeneización fundamentalista que encierra la globalización y a sus efectos segregadores y productores de desigualdades sociales. En cualquier caso, la importancia y la vinculación que este fenómeno tiene con respecto a las producciones artísticas más actuales y al modo en que estas revierten en los sistemas educativos justifican una mínima reflexión sobre el mismo.

Los efectos que la globalización ejerce en el modo de concebirnos a nosotros mismos y el modo de entender lo real, no son otra cosa que formas de hibridación. No podría ser de otra manera si, como pienso, la totalidad de hechos coexistentes (las necesidades, las metas, las creencias y los valores, la estructura cognitiva, el sistema perceptivo y motor, etc. de la persona, y los acontecimientos, los procesos físicos, económicos, políticos, culturales y educativos, etc.) que se dan cita en un lugar dado y en un momento concreto (es decir, aquello que el psicólogo Kurt Lewin (1978) denominaba *espacio vital*) se mezclan y pasan a formar parte, en mayor o menor medida, del sujeto (tanto en su dimensión individual como en su dimensión colectiva) condicionando su conducta, sus respuestas fisiológicas, afectivas y cognitivas y determinando su interpretación de sí (en tanto que sujeto) y de la realidad. En tal sentido se manifestaba John Dewey cuando afirmaba que:

“La vida se produce en un ambiente; no solamente en este, sino a causa de este, a través de una interacción. Ninguna criatura vive meramente bajo su piel; sus órganos subcutáneos son medios de conexión con lo que está más allá de su constitución corpórea y con la que debe ajustarse, a fin de vivir, por acomodación y defensa y también por conquista (...) La carrera y el destino de un ser viviente están ligados a sus intercambios con el ambiente, no exteriormente, sino del modo más íntimo”. (Dewey, 1949, p. 14)

Estamos sometidos a un proceso de permanente hibridación en el que –por efecto de uno de los aspectos de la globalización: el descubrimiento constante de lo heterogéneo del mundo–, los factores que se mezclan son cada vez más numerosos, más heterogéneos y de procedencia geográfica más variada; un proceso en el que el ritmo de hibridación es cada vez más rápido y, consecuentemente, sus efectos más efímeros. Por tanto, más que como una entidad con rasgos precisos y estables, lo que nos define es el “estar en proceso”. La interpretación de lo real se empapa de esta diversidad y de este incesante y veloz devenir que origina el fenómeno de la globalización y asume igualmente un régimen procesual.

Estas circunstancias permiten suponer que la forma más idónea de relacionarnos con el mundo será aquella que permita un acercamiento más directo e intenso, aquella que permita el intercambio (la hibridación) más fluido y productivo. Desde mi punto de vista la creación artística, con su capacidad de provocar experiencias estéticas, es el candidato con más opciones. Los aspectos educativos de la creación artística, con su potencial capacidad para desvelar, expandir y moldear los campos de experiencia, es uno de los ámbitos de la cultura cuyo desarrollo demanda un mayor protagonismo. Veamos el porqué.

### **Hibridación en la plástica actual. Propuestas para el futuro.**

El mundo de las creaciones artísticas y de las experiencias estéticas, en tanto que manifestaciones de la cultura, no escapan a la constante hibridativa antes esbozada.

No cabe duda de que en el arte del pasado se dieron mezclas de diferentes técnicas, temáticas, iconografías, sistemas de representación, estilos, etc., de variada procedencia cultural, cuyos resultados supusieron un paso adelante en la evolución de la creación plástica. Buena parte de

los estilos artísticos clásicos y de los *ismos* de las vanguardias del pasado siglo fueron híbridos surgidos del mestizaje de propuestas anteriores y de elementos inéditos y en su arranque sufrieron una incompreensión y un rechazo similares a lo antes esbozado respecto a los híbridos en general.

La posmodernidad había dado ya unos cuantos pasos cuando el fenómeno de la globalización irrumpía en casi todas las facetas de nuestra existencia: los neoexpresionistas europeos, la transvanguardia italiana, los apropiacionistas americanos y demás artistas de la denominada posmodernidad cálida de la primera parte de los ochenta llevaban tiempo trabajando; la posmodernidad fría de la segunda mitad de los ochenta (neoobjetuales, minimalistas metafóricos, neoconceptuales y resto de creadores del momento), y el posmodernismo activista y alternativo de los noventa (artistas de las nuevas estrategias corporales, feministas, homosexuales y creadores multiculturales entre otros) vivieron de lleno el despliegue globalizador.

La obsesiva búsqueda de la novedad y la diferencia (uno de los factores determinantes de la artísticidad o no de la obra y de los juicios valorativos que de ella se hacen) y las estrategias para alcanzarlas (la ambigüedad semántica, la fragmentación; la subversión retórica, formal y espacial; la dialéctica de los contrarios; la contaminación intergenérica e intertemática; etc.) fueron claves al principio de la posmodernidad, pero pronto produjeron cansancio y surgió la necesidad de una renovación en el sentido de que el arte debía manifestarse sobre el modelo de realidad y reflexionar sobre su cara más profunda y oculta, lo que implica, al fin y al cabo, un cuestionamiento de su propia razón de ser. Se exige, en fin, que el arte engarce con el presente y con el espectador, con la realidad y con la vida. Esto se traduce en una preocupación por lo social que deriva en actitudes críticas frente al sistema, un desplazamiento de la actitud *estetizante* de los primeros momentos hacia posiciones *etizantes*.

Este giro ético supuso una deriva de carácter *posaurático* hacia lo real, un “retorno de lo real” (Foster, 2001) que, en su esfuerzo por aproximarse a las cosas mismas, recurre a prácticas documentalistas, a acciones políticas y a otros medios que descartan todo discurso “ilusionista” y no duda en adentrarse en lo abyecto, lo obscuro, lo excesivo y lo subversivo por medio del recurso al sexo, la muerte, el miedo, el dolor, etc. Es ese modo genérico de interpretar el arte que algunos han denominado

*realismo traumático* y al que otros, añadiendo ciertos matices diferenciales, se han referido en términos de *arte contextual*<sup>1</sup> (Ardenne, 2006). Pero retorno de lo real no significa simplemente una mirada nostálgica a la imagen de lo real, al carácter documental de las representaciones que posibilitan los medios técnicos, implica el cuestionamiento de las propias representaciones y la posibilidad de superar las “distorsiones” de la realidad a que estas dan lugar. Razón esta por la que, frente a la sobrecarga visual de la mayoría de las manifestaciones artísticas precedentes, algunos creadores apostaron por lo que se ha denominado la *antivisión*, prácticas en las que el denominador común es un déficit “escópico”, un tanto iconoclasta, que lleva a la mirada a enfrentarse con el vacío: la nada, lo no experimentable. “Obras veladas” cuyas estrategias pueden resumirse en: “1) *reducción* de lo que hay que ver (...); 2) *ocultación* del objeto visible (...); 3) *desmaterialización*, (...); y 4) *desaparición*” (Hernández-Navarro, 2006, p. 18).

En casi todos los casos, los artistas dejaron de elaborar formas a partir de un material “virgen”, para re-semantizar artefactos como los que circulan por el mercado cultural, ya elaborados e informados por otros individuos. La obra de arte deja de ser, pues, el producto manufacturado de un creador para constituirse en la aportación de un “remixador” que, a menudo, aborrece el *copyright*, la propiedad de las formas, y se muestra a favor de un “comunismo” de las mismas (Bourriaud, 2004).

Se trata de proporcionar medios con los que acceder a eso que creemos es lo real para, llegado el caso, mostrarnos que, en realidad, lo real no es nada. Hemos de pensar que las representaciones psíquicas (y técnicas) que nos hacemos de lo real no son reales en un doble sentido: primero, porque no son lo real, sino su representación, y, segundo, porque lo representado (lo real) tampoco es la *realidad última*. Así pues, todo híbrido artístico surgido de un elemento cualquiera o de su representación tampoco será real ni original en sentido absoluto. Es más, uno de los objetivos principales del experimentar estéticamente será poner de manifiesto tal hecho.

---

1 Paul Ardenne (2006) describe el arte contextual como una forma de hacer y entender el arte, opuesta a las prácticas tradicionales (pero no exclusiva de la posmodernidad), en la que la interacción con la realidad alcanza niveles tales que desaparecen las barreras entre sujeto creador y espectador, entre el modo de relacionarse con la obra de arte y con los demás entes (pese a la especificidad de lo artístico), y que, centrándose en el marco del espacio público (se concrete este en la ciudad, en el entorno natural o en la “red”), profundiza en el carácter vivencial de la experiencia de lo real.

El tono hibridativo del arte de las dos últimas décadas del siglo pasado es más que evidente, a tenor de lo comentado; como lo es el de las realizaciones de los primeros años del nuevo milenio. Bastaría con fijarnos mínimamente en la presencia que las “periferias” están teniendo en el panorama expositivo actual, no sólo a través de las obras de artistas de fuera del contexto europeo y norteamericano, sino de otros hechos significativos en el mundo del arte contemporáneo, como la proliferación de grandes muestras fuera del circuito occidental (bienales de Dakar, Kwangju, Estambul, Taipei, Sao Paulo, Lima o Katmandú; la trienal Asia Pacífico, etc.) o la presencia de *curators* ajenos (al menos en origen) al ámbito europeo y norteamericano al frente de muestras como la última Documenta de Kassel (2002) o la segunda Bienal de Sevilla (2002) comisariadas por el nigeriano Okwui Enwezor. Estos aspectos son síntoma inequívoco de la globalización y de la tendencia descentralizadora que en la última década lo ha inundado todo. Una tendencia hacia al “post-colonialismo” que, por desgracia, no siempre ha pasado de una mera declaración de intenciones fruto de la “mala conciencia” de algunos.

La hibridación en el marco de la creación artística más reciente supone un impulso cuestionador, a la vez que renovador, de las vanguardias artísticas que, mediante estrategias de resistencia y supervivencia, de resimbolización y trasvases transculturales, persigue minar los discursos dominantes y romper con lo unitario y totalitario como forma de contribuir a la regeneración y a la transformación social.

Fiel exponente de esto último son las “comunidades web” en las que se produce el *net.art*. Aquellas que, en palabras de José Luis Brea,

“...se encuentran e intercambian sus producciones expresivas en la red, generando sus propios dispositivos de interacción pública, sus propios “medios”, en un ámbito independiente y desjerarquizado de comunicación: en un dominio posmedial –en el que la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso (a la organización de “masa” antes que a la articulación comunicacional del “público”)” (Brea, 2002, p. 48).

Se trata de propuestas de actuación que parecen recuperar –también ellas– aquella vieja aspiración de la vanguardia de romper las barreras entre arte y vida, entre lo artístico y la existencia, como modo de intensificar las formas de experiencia. Aunque ello pueda suponer la



*muerte del arte* tal como ha sido entendido hasta ahora; destino este al que, según parece, ha de enfrentarse el arte actual ya sea por vía de la “estetización difusa”<sup>2</sup> del mundo, ya sea por vía de la función “política” (esto es, de manera que la desaparición de ese existir separado de la vida se produzca no por disolución en las industrias del arte y el espectáculo –como ocurre con la estetización–, sino en términos “de una intensificación consciente de los modos de la experiencia, de las formas de articulación crítica de la vida cotidiana” (Brea, 2002, pp. 111-112). Si las producciones artísticas están inevitablemente condenadas a la pérdida de su carácter diferencial al desaparecer las fronteras entre el arte y la vida, la única especificidad que le queda a lo artístico será, según Brea, el determinar el signo de ese proceso: alienador (en el caso de la estetización difusa) o revolucionario (en el caso de la función “política”).

Mi postura acerca del papel de lo artístico en el futuro se podría concretar en una apuesta decidida por la muerte definitiva del arte por medio de la estetización de la vida y del propio arte. Dicho de esta manera, parece una propuesta contraria a la de José Luis Brea, pero no es así. Al menos, no del todo. Cuando hablo de estetización de la vida y del arte no me refiero a la estetización como la forma banal, “débil” y “difusa” de experimentar lo real con la que, desde los *mass media* y otros apéndices del poder, se nos quiere vender la sociedad del espectáculo (Guy Debord). No me refiero al hedonismo blando e insustancial ni a la iconosfera edulcorada con que se pretende mostrar la realidad por medio de los objetos que engloba. Mi propuesta es más radical y más comprometida con el individuo y con la sociedad (y en tal sentido, más próxima a la función política por la que aboga Brea).

El enemigo a combatir es el *Arte* institucionalizado y normativizado y sus estructuras legitimadoras aledañas. Que a la estetización de la vida propuesta se la denomine también arte, da igual. Lo importante no son los nombres sino el sentido profundo, o dicho de otra forma: la experiencia estética de la realidad. Aspecto este, por cierto, bastante olvidado en el actual sistema educativo.

La experiencia estética, tal como yo la entiendo, viene a coincidir

2 Por “estetización difusa” entiende J. L. Brea aquella que surge de “la expansión de las industrias audiovisuales massmediáticas y la iconización exhaustiva del mundo contemporáneo, ligada a la progresión de las industrias de la imagen, el diseño o la publicidad” y que supone un “tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética” (Brea, 2002, p. 147), esto es, a la realidad mundana.

con esta sencilla definición: “un modo de encuentro con el mundo o con los objetos y situaciones que nos hallamos en él, ya sean naturales o creados por el ser humano, que produce en quien lo experimenta un placer y un tipo de conocimiento peculiar en aquello que se percibe o en aquello que se comprende” (Roldán, 2003, p. 148).

Este tipo de experiencia responde a un comportamiento intencional –intencional en tanto que actividad mental centrada en algo (toma de conciencia *de* algo) y en tanto que actividad determinada por una finalidad específica con relación a un objeto (ese algo del que se toma conciencia)– caracterizado, entre otros aspectos, por lo que sigue:

- a) Supone una actividad *cognitiva*, de discernimiento: por medio de la experiencia estética tomamos conciencia vívida de lo real y de nosotros mismos.
- b) Lleva implícito el placer (en distintos grados); un placer que regula la actividad cognitiva y que tiene su origen en ella.
- c) Es “experiencial” puesto que, aun dirigiéndose a un objeto (objeto respecto a un sujeto): el denominado “objeto estético”, la cualidad estética sobreviene cuando se produce la respuesta a la interacción sujeto-objetual, por lo que, más que un objeto estético distinto de otros objetos, lo que existe es una experimentación estética –de tipo *subjetual* (Zubiri, 1992), por tanto– que se proyecta sobre ciertos objetos, ciertas configuraciones o sobre ciertos acontecimientos artísticos o no artísticos, naturales o artificiales.
- d) Busca, junto al placer del descubrimiento cognitivo, respuestas catárticas y reveladoras que conduzcan a una liberación del espíritu y a la confección o al desvelamiento de nuevas versiones del mundo menos estereotipadas, más profundas y más reflexivas. Nuevas versiones de la realidad (en su faceta cotidiana y en sus regiones inexploradas) enriquecidas con infinidad de matices en aquello que antes se creía único y cerrado.
- e) Es útil y enriquecedora para el ser humano en la medida que conduce a una vivencia de la realidad más integral y más crítica con los patrones impuestos, al tiempo que contribuye a una adaptación a las diferentes esferas de la vida más flexible y eficaz.

Así pues, teniendo en cuenta lo señalado sobre los comportamientos estéticos, podemos concluir que existen diferencias sustanciales entre la creación artística y la experiencia estética, siendo dos las principales:

1. El estético, no es un comportamiento *operativo* productor de arte-

factos –como lo es el artístico–, es una actividad de *discriminación cognitiva*.

2. La conducta estética desborda los límites de la recepción de las obras de arte ya que hay infinidad de cosas no artísticas (naturales y creadas por el ser humano) que pueden ser experimentadas estéticamente. Todo ello con independencia de que el objeto estético por antonomasia sea la obra artística y de que la creación artística vaya más allá de la construcción de artefactos con la percepción y fruición estéticas como finalidad (el objeto artístico tiene funciones que trascienden la puramente estética, como por ejemplo: la expresiva, la simbólica, la terapéutica, la ideológica, la religiosa, la económica, etc.). En palabras de David Pérez:

“...el placer estético no tiene necesariamente que estar vinculado a una obra de arte, ya que lo que conocemos como experiencia estética agrupa el conjunto de respuestas que son generadas no sólo ante piezas institucionalmente museificadas, sino ante miradas; no sólo ante objetos artísticamente codificados, sino ante deseos; no sólo ante proyectos o propuestas estéticamente lexicalizados, sino ante acontecimientos”. (Pérez, 2003, p. 36).

Podríamos decir, por tanto, que el comportamiento estético se centra principalmente en la propia acción intelectual (regulada por el (dis)placer), mientras que el artístico lo hace en el objeto resultante de una actividad “productora de artefactos” y, por ende, en su carácter eminentemente formal. Sin olvidar, claro está, los estrechos vínculos que entre ambos existen y lo difícil que a veces resulta establecer fronteras entre uno y otro comportamiento.

Desde mi punto de vista, estos hechos deberían constituir los postulados sobre los que se asentara cualquier intento de redefinición de la educación artística.

Al proponer la estetización de la vida y del arte estoy apelando a la necesidad de hibridar el arte y la vida. Pensemos que no existen fronteras estables ni estancas, siempre hay resquicios a través de los cuales discurren vasos intercomunicantes por donde circula la savia de la vida, por donde se renueva el aire viciado de las identidades locales excluyentes. Fusionar el arte con los elementos y las formas de vida supone desmontar los históricos muros artificiales que nos han mostrado ambos espacios como entidades irreductibles, sin posibilidad de transacciones

ni de traducciones; supone hacer el mundo más fluido, más comunicable y más comprensible.

Al respecto, habría que tener en cuenta aquella manera de interpretar al ser humano, “naturalista” e integradora, que pone de manifiesto que su estado actual es el fruto de la evolución de la vida sobre la Tierra. Como afirma Jean-Marie Schaeffer:

“El ser humano no tiene un fundamento trascendental: no tiene más que una genealogía y una historia. Y no tiene tampoco estatuto de «sujeto existente», es decir, de un ser que se apartaría de la inmanencia intramundana: se define por aptitudes, estructuras mentales, reglas sociales, etc., que se han cristalizado en el curso de su genealogía cultural y que se orientan en una filiación biológica que le une a otros organismos biológicos que viven en este planeta”. (Schaeffer, 2005, p. 25).

Así pues, para este autor francés cabe entender la cultura como un aspecto de la biología. “Es a través de su cultura (entre otras cosas) como realiza [el hombre] su naturaleza biológica específica” (Schaeffer, 2005, p. 63).

Con los comportamientos estéticos ocurre algo similar. La estética, como parte de la cultura que es, se manifiesta en comportamientos muy variados en función del contexto social y medio-ambiental, del momento histórico, de las características psico-físicas del sujeto, de su edad, de su estado de salud física y mental, etc. Pese a que sus rasgos estructurales básicos de actividad *cognitiva* y producción de (in)satisfacción son permanentes, la experimentación estética resultante (el híbrido) estará mediatizada: a) por el sinfín de experiencias estéticas precedentes que determinan el modo en que en un momento dado se experimenta y b) por las variables específicas que confluyen en el lugar y el momento en que esta se produce. Esto es así porque los principios de selección y de replicación que fundamentan los procesos evolutivos también son propios de los mecanismos de la hibridación plástica. Las mezclas que conforman nuestra visión del mundo y nuestro modo de experimentarlo estéticamente se someten a una revisión constante en la que se valora su composición añadiendo aquellos elementos que se consideran enriquecedores para nuestro deambular vital, descartando aquellos componentes que han perdido eficacia (o se consideran perjudiciales) y manteniendo aquellos otros que conservan su validez.

El conocimiento y el placer que conlleva la experimentación estéti-

ca no son ajenos en absoluto a la eliminación de toda distinción entre arte y vida que aquí se propone. Como defendiera John Dewey, se ha de “recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” a través del descubrimiento de las posibilidades de experimentación estética que se esconden en dichos procesos. Una experiencia estética esta que ha de contribuir a “la expansión y el enriquecimiento de la vida” (Dewey, 1949, p. 11 y p. 26).

Como arquetipo de los objetos susceptibles de experimentación estética por parte de un sujeto, del arte podría decirse, parafraseando a Nicolas Bourriaud, que es una máquina de producir relaciones con el mundo: creando y siendo mundo a la par. Al desdibujarse los límites entre el arte y el “mundo de la vida” (Salizzoni, 1996, p. 140) se produce un efecto deseable: que toda persona sea, o puede ser, artista (como defendían M. Duchamp, J. Beuys y otros); es decir, que toda persona sea responsable (el creador) de su destino cogiendo las riendas de su propio “hacerse”. En tal sentido afirmaba Daisetz Teitaro Suzuki:

“...estamos constituidos de tal manera por la naturaleza que todos podemos ser (...) artistas de la vida. (...) ¿Qué significa, pues, ser un artista de la vida? Los artistas de cualquier tipo, hasta donde sabemos, tienen que usar uno u otro instrumento para expresarse, para mostrar su capacidad creadora en una u otra forma. (...) Pero un artista de la vida no necesita salirse de sí mismo. Todo el material, todos los implementos, toda la capacidad técnica que se requieren ordinariamente están dentro de él desde que nace (...) todo lo que se relaciona con el cuerpo, como las manos, los pies, el tronco del cuerpo, la cabeza, las vísceras, los nervios, las células, los pensamientos, los sentimientos, los sentidos –de hecho, todo lo que constituye la personalidad– es a la vez el material y los instrumentos con que la persona moldea su genio creador en la conducta, la actitud y todas las formas de acción, en la vida misma en una palabra”. (Suzuki, 1984, pp. 23-24).

La tendencia a suprimir fronteras entre arte y vida no es nueva, pero en el contexto de la emergente “homogeneización globalizadora” recobra actualidad y renovado interés dada la escasa vinculación entre las producciones artísticas y la gente, la insustancialidad de la mayoría de las propuestas y su patológica dependencia de las plataformas de legitimación (críticos, teóricos del arte, galeristas, museos y demás instituciones).

Cuando reclamo una estetización del arte lo hago sobre la base de

que lo estético sea interpretado según lo anteriormente expuesto. Esto es, redireccionando y potenciando la funcionalidad de lo artístico desde su tradicional carácter productor de artefactos, sujetos al dictamen de las plataformas de legitimación artística, hacia la *actividad* cognitiva productora de placer, y extendiendo, al tiempo, su campo de actuación a todos los ámbitos de la experiencia de los mundos de la vida. La consecuencia última sería la largo tiempo anunciada “muerte del arte”, sólo que no por su “definitiva inactualidad” –al disolverse la “institución arte” (Dickie, 2005) en las industrias de la cultura de masas, el espectáculo y el entretenimiento en un ficcional, unívoco e interesado modo de experimentar el ser humano su existir: aquel que parece perseguir el pensamiento único del capitalismo avanzado–, sino por consumación y emancipación absoluta del ser. La extensión de lo artístico/estético a toda experimentación profunda de lo real supondría alcanzar un estado de conciencia plena en el que todo sería arte, o, lo que es lo mismo, nada sería arte. Ya no podría hablarse de *Arte* (aquel que tanto anhela el poder), sino de *arte* (o *artes*), o, simplemente, de *experiencias estéticas*, dada la multiplicidad de lecturas y miradas creadoras que pueden darse a partir del objeto estético<sup>3</sup> y puesto que lo suyo no sería el artefacto dado y acabado, sino el hacerse: la actividad, la experimentación; en definitiva, la *vivencia estética*. Si entendemos que la meta no es el objeto artístico sino la particular vivencia de cada individuo, no habría obras de arte y, consecuentemente, tampoco arte. Si cada cosa objeto de experimentación estética fuera considerada obra de arte, todo sería (o podría ser) arte. La hibridación sería perfecta puesto que las fronteras de lo diferenciado desaparecerían. Del mismo modo que en los fractales, sus límites se expandirían hasta el infinito. En el arte así entendido, como en el cuento de Borges, el mapa que lo representara sólo podría dibujarse a escala 1:1; a escala real.

En línea con lo expuesto, escribe David Pérez:

“Hay un arte que lo es porque cuenta con el aval de la institución arte, es decir, con el respaldo de un saber –un saber hecho mercancía y cuya ciencia no es otra que la del derecho del mercado– destinado a dotar de legitimidad

3 No se trata por supuesto de defender el pluralismo débil, neutro y adaptadizo del “todo vale”. Como señala el citado J. L. Brea, hay interpretaciones y posturas en el arte que “valen más” que otras: el arte vale más cuanto más crítico es con los modos estandarizados y unívocos de interpretación de lo real, vale más aquel que “se atreve a hablar el lenguaje de la autorresistencia” (Brea, 2002. p. 159), aquel que denuncia y lucha contra las carencias e imposiciones del sistema en el que se enmarca.

al artista y a sus obras. Un saber que al actuar de este modo se otorga a sí mismo sentido y justificación, realidad y valor, autoridad y autoría. Ahora bien, junto a este hay otro arte –sin duda alguna, escurridizo y evanescente– que, sin andar buscando el refrendo crediticio de naturaleza museológica, crítica, histórica o expositiva, es decir, sin andar ansiando la solvente garantía del préstamo de realidad, puede ser en el fondo de mucha mayor utilidad”. (Pérez, 2003, p. 44).

¿En qué puede consistir esa “mayor utilidad” de este “otro arte”? La respuesta que propongo para este interrogante sería: consiste en defender el arte como medio para ver lo invisible, para decir lo indecible, para hacer pensable lo impensado.

Como diría José Luis Pardo, el arte tiene la capacidad de generar “nuevos órganos: ojos que tocan, manos que escuchan, oídos que saborean” (Pardo, 1992, p. 361). Como es lógico, lo invisible, lo insonoro, lo impensado, consiste tanto en aquello que, estando materialmente conformado, queda fuera del alcance de nuestras percepciones, como en aquello que se enmarca en aquel territorio de “lo imaginario” cuyos límites son los propios de la interioridad humana. Pero también se refiere a lo impensable (lo que queda fuera del alcance de la mente), a lo inefable (eso de lo que no se puede decir nada porque no hay nada a lo que referirse ni nadie que diga), a aquello que trasciende la diferenciación.

En el ensayo “A cualquier cosa llaman arte (Ensayo sobre la falta de lugares)” de 1998, J. L. Pardo plantea una inteligente interpretación del hecho artístico en la que se describe la obra de arte como una grieta (un “roto”) a través de la cual se comunican los lugares (los espacios cercanos y cercados; espacios conocidos, habitados y domesticados; el espacio de nuestra interioridad), con el espacio global (el vacío; los no-lugares deshabitados, pero transitables; la exterioridad; lo otro siempre). El arte es el observatorio que permite otear la totalidad y, con ello, vernos a nosotros mismos en nuestra verdadera dimensión. Así, la creación artística sería ese resquicio en las murallas que cierran nuestra identidad (sus seguridades y sus miserias) y que permite abrirnos a lo desconocido, al descubrimiento, a la experimentación y dejarnos penetrar por aires nuevos que eviten –permítaseme la expresión– ahogarnos en nuestras propias inmundicias.

Yo llevaría la lectura del profesor Pardo un paso más allá. La obra de arte provoca experiencias estéticas que, además de poner a nuestro al-

cance el “espacio reflectante” de la exterioridad con que descubrir/edificar nuestra propia identidad, posibilita el desvelamiento de aquello que trasciende la imagen que elaboramos de nosotros mismos al romper las fronteras entre lo local y lo global (e incluso las fronteras de la identidad misma) y al ponernos en disposición de mirar “a través del espejo” en un salto vertiginoso que disuelve nuestra individualidad en aquel magma primigenio del que un día la mente creyó sacarnos.

El híbrido “obra de arte”, al resquebrajar las fronteras de lo real, cuestiona la esencia de las cosas y su falta de identidad y puede hacernos tomar conciencia de la *realidad* que se esconde tras el espejismo creado por nuestra razón discursiva.

Al final, en nuestra búsqueda, el medio (el objeto estético) pierde interés en favor de la experiencia de ese buscar que queda ligado indisolublemente a la meta que perseguimos. El experimentar y la experiencia se confunden. El arte puede servir para trascender, no ya los lugares o los espacios globales, sino la propia espacialidad, es decir, la experimentación estética puede servir para acceder a la *realidad última*, aquel punto en el que toda forma de pensamiento y de experiencia exterior e interior es eliminada. Lo que ocurre es que, como hace notar Wittgenstein, en ese instante hemos de “arrojar la escalera después de haber subido por ella” (Wittgenstein, 2003, p. 132), porque “la obra de arte es la culminación de un proceso que cuando se cumple se vuelve innecesaria” (Maillard, 1995, p. 68). El arte deja de ser arte porque todo y nada es arte. Al desaparecer las diferencias, desaparecen las identidades; al desaparecer las afecciones, desaparecen los entes, desaparece el yo. Queda el vacío absoluto, la plenitud total, esa “tierra sin nombres” que, parafraseando al mencionado J. L. Pardo, es imprescindible vivenciar para “llegar a nombrar lo innombrable” (Pardo, 1991, p. 138).

Cierto que no todo el mundo es capaz de aguantar durante mucho tiempo la “visión” del abismo insondable (la mayoría no llegan si quiera a vislumbrarlo). El vértigo de la caída libre nos impele a retirar la mirada. El terror que nos infunde la nada, la náusea que provoca el vacío absoluto y sin sentido, nos supera. Para su vivencia se ha de eliminar lastre, se han de aparcar los prejuicios y cuantos filtros enturbian la mirada, porque sólo mirándonos a nosotros mismos sin mediación, *atravesando* nuestros ojos hasta acceder a su cara oculta, podremos alcanzar aquello que está más allá sin perder el equilibrio. En este proceso, la despersonalización, el desasimiento de uno mismo y del resto de las cosas,



la resonancia y empatía con el objeto de la experiencia estética (como defienden las tradiciones de pensamiento oriental no-dualista) son imprescindibles.

Es, precisamente, esa facultad del arte de permitirnos el acceso a ciertas realidades meta-físicas y de ponernos en comunicación directamente con lo que nos es exterior, con lo que se esconde en lo más recóndito de nuestro yo o con lo que está más allá de nuestro alcance y comprensión racional, lo que hace que la experiencia estética sea un extraordinario medio de emancipación equiparable, en cierto modo, a ciertas experiencias *extáticas*.

### **Proyecciones de la hibridación en la educación artística.**

La hibridación arte-vida por vía de experimentación estética de los objetos y de las formas de existencia aquí defendida tiene hondas repercusiones en la educación artística y engarza con aquellas tendencias actuales que la interpretan como un campo formativo que: a) desborda los estrictos límites académicos para extenderse a cualquier ámbito de las sociedades contemporáneas (desde un museo a una cafetería donde se exponen fotografías, desde la imagen de una valla publicitaria a los tatuajes en un cuerpo, desde la carrocería de un automóvil a los matices cromáticos y texturales de una mancha de humedad, etc.); b) se dirige a todo tipo de personas o de grupos (independientemente de su edad, actividad, estrato y procedencia socio-cultural, etc.); y c) no sólo se centra en las prácticas y los objetos artísticos institucionalizados, sino, de modo más genérico, en *“la producción de significado cultural a través de la visualidad”* (Brea, 2005, p. 7).

Si las imágenes de esa *“cultura visual”*<sup>4</sup> (Hernández, 2003) son mediadoras de valores culturales, es razonable pensar que, entre otros objetivos, la educación artística debería encaminarse a la comprensión dialógica (en sentido sujeto-objetual y en sentido social) de su carácter metafórico y de su valor intra e intercultural y a la producción de nuevas

---

4 Quede claro que, pese a la ampliación de los registros artísticos que supone el empleo del término *“visual”*, no me agrada demasiado ya que constriñe el campo de estudio a una forma concreta de aprehensión sensorial dejando fuera aquellas producciones percibidas a través de un sentido distinto y aquellas de tipo multisensorial. Si tuviera que decantarme por un término lo haría a favor de *“estética”* (en el sentido expuesto más arriba), con lo que hablaríamos de *“cultura estética”*, *“educación estética”*, etc.

narrativas. Pero al ampliar los límites del arte por vía de la experimentación estética de los procesos normales de la vida, se pone al descubierto, por un lado, la inexistencia de una “Verdad” escondida tras la obra de arte (podría decirse que no hay “una intención” del autor que tenga que ser desvelada siguiendo ciertos métodos) y, por otro, el protagonismo absoluto de la interacción del individuo con el evento o el objeto. Por esta razón, la educación artística –sin descartar por completo el análisis de las claves de las producciones artísticas– debería contribuir a “dejarnos arrastrar sin miedo para ‘vivirnos’ en las obras de arte, para implicarnos en ellas cognoscitiva y emotivamente, desarrollando en su plenitud cada experiencia estética”; debería ayudarnos a “querer algo diferente, (...) a cambiar, ampliar o diversificar los propósitos y así la propia vida” (Agirre, 2005, p. 334 y p. 333). De esta manera –además de adquirir conocimiento sobre los demás y sobre el contexto– conseguiríamos desarrollar nuestra sensibilidad, redescubrirnos en cada experiencia estética y edificar, en un permanente hacerse, nuestra identidad (o, si se prefiere, nuestra radical falta de identidad); podríamos ampliar nuestro repertorio de imágenes del mundo, dotar de sentido nuestra existencia y, mediante el enriquecimiento y la diversificación de las sensibilidades individuales, cooperar en las transformaciones sociales. A decir de Imanol Agirre, la contribución de la educación artística a una mejora de lo social proviene de:

“...la capacidad del arte de evocar lo contingente e imaginar nuevos léxicos, lo que hace posible ampliar nuestra sensibilidad hacia las contingencias del otro y con ello ampliar el nosotros –en lugar de comprender al otro–, abriendo de este modo el abanico de lo que puede ser objeto de nuestra solidaridad. Las experiencias artísticas y estéticas proporcionan una diversificación de las experiencias, sensibilidades y creencias personales que, en última instancia y de acuerdo con un paradigma moral basado en la igualdad, el respecto al otro, etc..., pueden dar lugar a una mejora de las relaciones sociales, una mayor identificación con las sensibilidades estéticas de los otros y con ello de su manera de estar en el mundo y de enfrentarse a él”. (Agirre, 2005, p. 336).

Si tiene algún interés el intento de cartografiar los territorios del arte y la experiencia estética, de re-pensar sus fronteras y plantearnos la conveniencia de una determinada educación artística, este radica en la toma de conciencia de que el arte hoy es un “«trayecto» sin dirección” en tie-

rra de nadie, “*un medio sin lugar*” y sin “estatuto ontológico” (Cruz Sánchez, 2005, p. 102 y p. 101); radica en la interpretación de la experiencia estética como algo que “*no es*”, sino que “*acaece*” y que posee una extraordinaria capacidad heterotópica de hacer “*mundos*” (en plural), de “*hacernos vivir (...) otras posibilidades de existencia, que dilatan de este modo los confines de la posibilidad específica que cada uno realiza en su cotidianeidad (...) [de hacer] mundos que, lejos de ser imaginarios, constituyen el ser mismo*” (Vattimo, 1990, p. 171 y p. 168). Desde mi punto de vista, sólo cabe volver a pensar el arte y, más genéricamente, la experimentación estética como procesos hibridativos (como *medios*) relacionados con uno mismo en su enfrentamiento con “lo real”. Ser creadores de nuestro propio destino, o, al menos, sus principales protagonistas: ese es el objetivo, y en esa empresa la educación artística ha de ser un instrumento abierto y flexible que facilite la tarea, no una norma que la constriña o la entorpezca.

Recientemente, planteaba Marc Augé en una conferencia sobre “*Cómo pensar el mundo contemporáneo*” (Augé, enero de 2008) que uno de los efectos más perversos que está teniendo el fenómeno de la globalización es el de la extrema desigualdad entre el conocimiento y la ignorancia. La concentración del saber en unos pocos focos tiende a crear un abismo entre la “*aristocracia del saber y del poder*” y el resto de la población mundial. Frente a esto, planteaba el antropólogo francés, sólo cabe la “*utopía de la educación*”<sup>5</sup>, una “*revolución total*” al margen de la situación ubicua y del presente espacializado que caracteriza la mundialización del mercado, las tecnologías y el imaginario. La prioridad de la educación debe ser total y en este proceso vuelve a ser determinante que el sujeto se piense a sí mismo ya que, decía, “*nada sabrá de los otros si se ignora a sí mismo*”.

Si no queremos, pues, que el sistema educativo siga siendo un instrumento al servicio de la concentración y del déficit del saber de los que habla Augé, habrá que cambiar de modelo y hacerlo de modo creativo centrando la atención y el esfuerzo sobre el híbrido sujeto-conocimiento (en tanto que nudo básico sobre el que se articula la trama social) frente a esa red global que atenaza e impone las formas de desarrollo personal.

---

5 *Utopía* en tanto que “no-lugar” (es decir, entendida como *nusquam*, en ninguna parte), no concebida como estado ideal deseable (esto es, como *eutopía*), pero inalcanzable.

La educación artística/estética –o lo que es lo mismo, según apuntaba más arriba de manera esquemática, la educación basada en una actividad cognitiva regulada por el placer– debería ser la lanzadera que guiara los hilos de ese telar que es la educación.

Concluyendo, si partimos de que en un mundo como el actual, cada vez más globalizado, se están imponiendo ciertas formas de vida y ciertos sistemas de pensamiento, ciertas estructuras de producción y ciertos mecanismos de mercado que tienden a uniformar las distintas facetas de la existencia y a alienar al sujeto que las experimenta; si entendemos que la hibridación cultural –particularmente, sus modos de experimentación estética–, además de probable efecto colateral del proceso globalizador, se presenta como versátil antídoto frente a la tendencia colonizadora, adocenante y homogeneizadora del sistema tardocapitalista, habremos de convenir que, si avanzamos unos pasos más en el proceso de acercamiento entre la creación artística y los mundos de la vida promovido por algunas de las vanguardias artísticas más rompedoras, podría surgir de las cenizas del exánime arte institucionalizado una magnífica herramienta con la que ser los artífices de nuestro destino en un proceso de permanente auto-constitución.

La educación artística, con su caleidoscópica mirada en el análisis de lo real y con su capacidad de sintetizar y comunicar esa diversidad de “modos de ver”, puede ser un vehículo de inestimable interés en ese proceso hibridativo, pero se hace necesario un cambio de registro acorde con las emergentes formas y objetos de experimentación estética de la realidad.

La educación artística no sólo ha de expandir su radio de acción más allá del ámbito académico sino que ha de ser abordada de un modo radicalmente distinto. No basta con los tímidos programas de acercamiento del arte a los ciudadanos emprendido por algunos museos (sacrosantos depósitos de objetos destinados al consumo estético) o con la creación de nuevos centros e instituciones artísticas y el aumento de sus ofertas expositivas, divulgativas, etc.; no basta con dignificar las enseñanzas artísticas en las escuelas, los institutos y las facultades removiendo la costra de “asignatura maría” que ha ido depositándose sobre la educación artística a lo largo del tiempo. Es necesaria una transformación profunda en los medios y en las actitudes que lleve a entender la educación artística, de una vez por todas, como una pieza clave en la formación del sujeto. Los modos de experimentar estéticamente los mundos de vida –más allá del “mundo del arte” (Danto, 1964) y de su

institucionalización– pueden suponer un paso crucial para conseguir la deseable hibridación entre *arte* y *vida*; un paso esencial para que la educación artística recale en aquellos ámbitos de nuestra cotidianeidad (sin posibilidad aparente de percepción estética) transformándolos en el forjado básico sobre el que articular nuestro existir.

Este es el horizonte que dibujan algunos de los nuevos títulos de grado de las facultades dedicadas a la formación de futuros docentes en el contexto del EEES. En sus planes de estudios las materias artísticas presentan diseños novedosos, flexibles y la versátiles, propios del pensamiento divergente que guía el funcionamiento de la “inteligencia creadora” (Marina, 1993). Tal es el caso de la Facultad de Educación de Murcia donde las propuestas del Área de Didáctica de la Expresión Plástica para los títulos de Maestro de Educación Infantil y Maestro de Educación Primaria plantean un enfoque con vocación transgresora, abierto e interdisciplinar en el perfil de las asignaturas de *Taller de Creación e Investigación Artística*, *Desarrollo del Lenguaje Visual y Plástico* y *Museos y Exposiciones como Propuestas Educativas* (integradas en las materias de *Música, Expresión Plástica y Corporal* y *Enseñanza y Aprendizaje de Educación Musical, Plástica y Visual*). Se pretende con ello crear un marco idóneo donde los futuros docentes experimenten en primera persona el carácter vivencial de la creación y de la recepción artística/estética más arriba esbozado y adquieran las competencias necesarias para formar alumnos capaces de desenvolverse en la iconosfera que les rodea de modo consciente y autónomo, discriminando la información recibida (sobre la base del dominio de los códigos que la regulan) y generando nuevos y personales discursos a partir de los estímulos recibidos (sean estos artísticos o no artísticos). En definitiva, docentes capaces de hacer sentir a cada uno de sus alumnos que hay otras formas de ver –y hacer– el mundo más directas y enriquecedoras y que ellos pueden ser los auténticos protagonistas, los autores y los actores principales, de ese juego dramático que es la existencia.

## Referencias bibliográficas

- Agirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística*. Barcelona: Octaedro-EUB.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.
- Augé, M. (29-1-2009). *Cómo pensar el mundo*. Conferencia inscrita en el *Observatorio de la Cultura Contemporánea* coordinado por F. Jarauta. Desarrollado en Alicante y patrocinado por la Obra Social CAM.

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J.L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Cruz Sánchez, P.A. (2005). El arte en su fase «poscrítica»: De la ontología a la cultura visual. En J.L. Brea (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Danto, A.C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-587.
- Dewey, J. (1949). *Arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, F. (2003). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro-EUB.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2006). Entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297, 7-25.
- Hersch, J. (1962). *El ser y la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Paidós.
- Lewin, K. (1978). *La teoría del campo en la ciencia social*. Buenos Aires: Paidós.
- Maillard, Ch. (1995). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- Marín Viadel, R. (2000). Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística. En L. Rico y D. Madrid (Eds.). *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*. Madrid. Síntesis.
- Marina, J.A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J.L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.
- Pardo, J.L. (1998). A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la falta de lugares. En I. Castro (Dir.). *Informes sobre el estado del lugar*. Oviedo: Caja Asturias.
- Pérez, D. (2003). *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: CENDEAC.
- Roldán, J. (2003). Emociones reconocidas. Formación, desarrollo y educación de las experiencias estéticas. En R. Marín Viadel (Coord.). *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson Prentice.
- Salizzoni, R. (1996). Obra de arte y estetización. En G. Vattimo. *Filosofía, política, religión. Más allá del "pensamiento débil"*. Oviedo: Nobel.
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: A. Machado Libros.
- Schopenhauer, A. (1983). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Zubiri, X. (1992). *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid: Alianza Editorial y Fundación X. Zubiri.