

Número 5 - Enero / Junio 2018

REVISTA
DIÁLOGOS EN MERCOSUR

ISSN 0719-7705

DIÁLOGOS EN MERCOSUR
¡AMÉRICA LATINA Y MÁS!



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Carlos Túlio da Silva Medeiros

Diálogos en Mercosur, Brasil

Sub Director

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

Editores

Isabela Frade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Alcione Correa Alves

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Universidad de Los Lagos, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Andrés Lora Bombino

Universidad Central Marta Abreu, Cuba

Claudia Lorena Fonseca

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Carlos Túlio da Silva Medeiros

Diálogos en Mercosur, Brasil

Fernando Campos

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Ana Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Eduardo Devés

Universidad de Santiago / Instituto de Estudios Avanzados, Chile

Eduardo Forero

Universidad del Magdalena, Colombia

Graciela Romero Silveira

Universidad de la República, Uruguay

Heloísa Buarque de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Juan Bello Domínguez

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Lisandro Alvarado

Universidad de Zulia / REO-ALCel, Venezuela

María Alicia Baca Macazana

Organización de Comunidades Aymaras, Quechuas y Amazónicas del Perú, Perú

María Teresa Ferrer Madrazo

Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, Cuba

Cuerpo Asistente

Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Inglés

Lic. Pauline Corthon Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

221 B Web Sciences, Chile



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Diálogos en Mercosur, se encuentra indizada en:





221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7705 – Publicación Semestral / Número 5 / Enero – Junio 2018 pp. 183-190

**LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN RED:
PARÁMETROS, DISCREPANCIAS Y CONVERGENCIAS**

**THE ARTISTIC RESEARCH IN NETWORK:
PARAMETERS, DISCREPANCIES AND CONVERGENCES**

Dr. João Wesley de Souza

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
joaowesley@uol.com.br

Fecha de Recepción: 25 de diciembre de 2017 – **Fecha de Aceptación:** 15 de febrero de 2018

Resumen

Este artículo pretende presentar, en la forma de un breve diagnóstico y de una primera respuesta, una actitud latinoamericana delante de la problemática que involucra la producción artística y el reconocimiento de estos hechos en el universo histórico y crítico del arte, insertado en un sistema globalizado de información. Aquí preguntamos sobre la posibilidad de crear una red, construida por los medios tecnológicos de hoy, que pueda acercar las investigaciones y los procesos creativos que se han llevado a cabo en América Latina.

Palabras Claves

Investigación artística – Redes de investigación – América Latina

Abstract

This article intends to present, in the form of a brief diagnosis and a first response, a Latin American attitude in front of the problematic that involves the artistic production and the recognition of these facts in the historical and critical universe of the art, inserted in a globalized information system. Here we ask about the possibility of creating a network, built by the technological means of today, that can bring together the research and creative processes that have been carried out in Latin America.

Keywords

Artistic research – Research networks – Latin America

Introducción

La problemática que involucra la investigación científica y la creación artística en América Latina cambiase en un hecho importante, puesto que el actual alejamiento entre los procesos investigativos y creativos llevados a cabo en el pasado y en los días de hoy, asomase para construir otro proceso, de rango internacional, que termina por borrar la producción intelectual de nuestra región. Este olvidar conveniente, conlleva a una visibilidad que pone, casi siempre, la producción hecha fuera del ámbito latinoamericano en evidencia, quedando para nosotros un según plan de importancia y reconocimiento. En este sentido, es imperioso entonces, intentar identificar los parámetros conceptuales que son usados en este contexto y buscar nuevos medios de información y de intercambios científicos-culturales que puedan, al final, arreglar o disminuir las discrepancias apuntadas. Delante de este escenario, se puede decir que: esta conciencia de situación y este deseo de reparación, conforman en el objeto fundamental de este artículo.

Para lograr este reto que si presenta a nosotros y saciar esta voluntad de verdad relativa, vamos inicialmente tocar en temas que necesitan ser definidos, con antelación, para que nuestras consideraciones textuales sean soportadas por conocimientos que pertenezcan al ámbito del académico. Inicialmente haremos un breve abordaje sobre el concepto de originalidad en el arte, puesto que la creación artística casi siempre estaría ligada a la firma y artificios que enfocan la solicitud de autoría. En seguida intentaremos aclarar algunos aspectos distintos, relativizando el concepto de investigación, cuando este estuviera relacionado al campo de las artes visuales. En otro momento que sigue, vamos a tocar en el contraste que ubica de un lado, la visibilidad y reconocimiento das producciones científicas y creativas oriundas del eje cultural hegemónico, en oposición a un sistemático olvidamento cuando se trata de las producciones intelectuales latino americanas. Delante de este antecedentes reflexivos apriorísticos, vamos al final, a investigar la posibilidad de mejorar estas discrepancias sobre las producciones investigativas y creativas entre los centros hegemónicos y nuestra región, cuando empezamos a pensar en el hecho de una red de información construida para enfrentar las citadas desigualdades.

1. El original es el natural

La presencia de la firma del artista visual que vincula la creación artística con su autor, tiene su inicio en las conformaciones de los talleres artísticos, siempre ligados a un maestro del mismo. Tal hecho seguramente puede haber sido inicializado en la Grecia antigua, pero podemos percibir un énfasis profesional en el periodo renacentista, cuando ocurre una proliferación de talleres para hacer caso a la demanda alegórica en las iglesias de una fe católica en expansión. Desde entonces la creación artística viene siendo ligada a la firma que confiere autenticidad a la obra de arte.

Más allá de los variados aspectos técnicos restringidos al campo de conocimientos de los expertos en valuación de obra artística, que por esta hora no vamos a adentrar en sus especificidades y detalles, la relación entre la firma y autoría que el sistema de arte utiliza con frecuencia para conferir el carácter de originalidad en la obra artística, sería el primer acto que contiene y oculta, la intención de relacionar el autor con el concepto de originalidad. La firma del autor conllevada en conjunto con la imagen artística, aquí funciona como un acto reivindica un sentido de originalidad. Delante de esta práctica que artistas y sistema de arte, utilizan con una conveniente condescendencia para conferir un

sentido de frescor a imagen artística, (Fig.1), intencionalmente creada para un fin consumista ligado a los aspectos mercadológicos que actualmente financia y consumen las imágenes artísticas, comprendemos la necesidad de poner en duda el sentido de originalidad que intentan añadir a sus imágenes.



Figura 1

Waves, Daniel Palácios, 2013. Instalação Cinética, Joao Wesley, 1992

Generador de ola estacionaria

<http://ucarochester-cgartsandanimation.blogspot.com.br> <http://joaowesley.com>

<http://sazeheb.comes> (en 03 08 2017).

Cuando decimos que el originales el natural, estamos recordando que al final de todo proceso causal resta el evento natural como referencia primera. Cuando ponemos en marcha la búsqueda del referente para cualquiera imagen sometida a una investigación que intenta aclarar el origen de la imagen artístico, podemos decir que al fondo de toda imagen hay un acontecimiento natural que actúa como un mito que no puede ser borrado del imaginario humano. En este sentido, en la figura 2 es posible percibir, como en el contexto del arte contemporánea, las imágenes artísticas, en su regresión temporal, acaban suscitando el fondo natural.



Figura 2

Descension, Anish Kapoor, 2015. Vortex, Joao Wesley, 2007.

Remolino de Corryvreckan, Escócia.

<https://br.pinterest.com> <http://joaowesley.com> <http://educativafm.com.br> (en 02 08 2017).

Volviendo al punto de la cuestión que involucra el sentido de originalidad en la relación entre América Latina y los centros de cultura hegemónica, podríamos decir que el sentido de originalidad no importa, delante de las consideraciones que acabamos de preferir, pero no lo es posible olvidar que el sistema de arte creado por estos centros de cultura hegemónica, no sufren ningún asco consciente en poner en marcha el principio conceptual de originalidad, en los términos que presentamos, para valorar sus producciones científicos y artísticas. Donde concluimos que para nosotros ubicados en Latinoamérica, que trabajamos con ciencia y creación, mismo que lo sepamos que el original es lo natural, habríamos de buscar medio, dentro de este sistema de lenguaje hegemónico, un medio posible de supervivencia y visibilidad para nuestras producciones intelectuales.

2. La investigación en el arte

Otra cuestión que estaría directamente relacionada con la actividad creativa que no podríamos evitar, sería el discernimiento, un poco más exacto, del término “Investigación” cuando aplicado al universo de la creación artística y científica. Tal hecho se hace necesario en consecuencia de la distinción que asume este término, cuando es puesto en uso en estos distintos campos: lo de la ciencia y lo del arte.

El conocimiento artístico y el científico, no lo pueden negarse mutuamente, una afirmación reivindicando validez desde una parte, no invalida cualidad investigativa de la otra. El propósito de acercamiento entre dos medios distintos de conocimiento, busca en última instancia, poner en el foco, la noción de que tanto la ciencia como el arte, son formas de conocer que hacen usos de caminos distintos, pero que al final logran tocar el mismo objeto. Veamos como Gay Brett, un teórico del arte, apunta como estos caminos distintos terminan confluyendo al final, en su *Force Fields, Phases of de Kinetic* (1999):

Los artistas, no menos que los científicos, mismo tomando el camino de la intuición, hacen de sus obras, ensayos reducidos de grandes cuestiones cósmicas¹

Al terminar logrando tocar substancias parecidas, esta confluencia en la clausura, tanto en los retos científicos cuanto en los artísticos, desde el punto de mirada de Brett, abre la posibilidad del entendimiento de que: al final, mismo resguardando sus diferencias, estas dos formas de conocimiento podrían ser equivalentes. Por lo tanto tendrían sus valideces equiparadas y no una siendo mejor que la otra. Lo que resta de este raciocinio sería la noción en las formar de conocer.

Vale aquí recordar que la forma de conocer que el arte conlleva, más allá de hacer largo uso de la intuición, también estaría enlazada con el carácter fenomenológico de esta “forma” de conocimiento. Juntamente con una sensibilidad intuitiva, el hecho artístico si conforma, asomando otras substancias imaginativas oriundas de la propia experiencia restringida al gesto creativo-artístico. Es decir, el ámbito de la experiencia artística es el mismo donde ocurre la aparición del fenómeno, o sea, en el contexto de la experiencia artística el fenómeno es presentado y reconocido como conocimiento que surge en ella misma, pero que atraviesa y es restringida al modo del entendimiento y recepción del sujeto-artista-visual. Veamos como Michel Polanyi apuntala dificultad narrativa del sujeto, sobre transmitir esta forma de conocimiento, en *The Tacit Dimensin* (1983):

(...) El conocimiento tácito es, en primer lugar, como una forma de saber más allá de lo que se puede decir.²

Lo que da un sentido especial a la forma de conocer en el arte, sería exactamente su carácter fenomenológico, y a raíz de este hecho, su naturaleza tácita. Haciendo caso ahora de estas consideraciones, podemos entonces comprender la dificultad que la forma tácita e intuitiva del arte, aquí vista como más una forma distinta de conocer, tiene su fruición mal comprendida en el sistema académico. Es decir, el artista visual “percibe” que detiene un cierto conocimiento que ha sido generado en el contexto experimental del

¹ Gay Brett, (2000) *Force Fields - Phases of the Kinetic* (Barcelona: MAC. BA. 2000). Traducción del autor.

² Michael Polanyi, *The tacit dimensión* (Gloucherter, Mass: Peter Smith, 1983), 17. Traducción del autor.

taller, para él, el sujeto de la experiencia, esto es una verdad entrañada en su imaginación y cuerpo, pero mismo siendo una certeza sensible e intuitiva, el mismo tiene dificultad en expresar estas substancias imaginativas en el marco de la academia. El problema crucial es que el arte se ha adentrado en el marco académico donde impera el sistema discursivo. Tal hecho es el responsable directo por el conflicto entre arte y ciencia. Veamos como Johannes Hessen apunta esta diferencia que da origen al citado conflicto en su *Teoría del Conocimiento* (1925):

Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye (...)³.

Percibir que tiene un entendimiento que fuera generado dentro de una forma de conocer incomprendida, o con dificultad de fruición dentro de la academia, es la primera percepción que tiene el artista visual, cuando adentrarse en el ámbito académico. El marco académico es el propio sitio del conflicto entre arte y ciencia. Existir y convivir con estas discrepancias originales, conlleva el arte a su inadecuación en este marco. A raíz de esta problemática que hemos apuntando hasta ahora, el artista visual insertado en la academia, cuando intenta organizar su proyecto de investigación, es decir una forma y nomenclatura impuesta por el sistema académico, acaba haciendo uso del término “Investigación”, cuando en verdad no lo es. Lo que el artista visual normalmente nombra como proyecto de investigación, de ahí la posibilidad de escribir “mi investigación”, es en verdad algo muy distinto al que la academia entiende y acepta como trabajo serio de investigación. En este contexto conflictos, el trabajo del artista visual es casi siempre desplazado para un grupo de cosas sin importancia, o sin un rango aceptable de seriedad. Cabe aquí apuntar que el artista visual cuando hace uso del término “Investigación” también está siendo un poco tramposo, puesto que él ya lo sepa que “Investigación” en el arte no significa lo que sería exactamente “investigación” en el ámbito de la ciencia. El trabajo investigativo en el arte seguramente tiene otros procesos de conocimiento, pero estos se ubican, casi siempre, muy lejos de las certezas discursivas. Para aclarar los límites entre estas dos formas distintas de conocer que origina este conflicto terminológico y de sentidos, vamos a observar Wittgenstein comentando la propia delimitación de alcance de sus proposiciones lógicas en su *Tractatus Logico-Philosophicus*. (2014), [1922]:

(...) Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad, y sobre lo que no se puede hablar, mejor es callarse. Este libro quiere, pues, trazar unos límites al pensamiento, o mejor, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos; (...)⁴.

Esta delimitación de frontera, o de concepción limítrofe que aparta la Lógica de la Metafísica, podría, en teoría, actuar como un dispositivo eficaz para poner el arte y la ciencia en sus campos de adecuación más confortables, una vez que la ciencia hace largo uso de proposiciones lógicas para conocer, en cuanto el arte, a su vez, hace un amplio uso de intuiciones inmensurables y de su saber tácito.

³ Johannes Hessen, *Teoría del Conocimiento* (Colonia: Universidad de Colonia, 1925), 114.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía ARCIS, 14. [http://www.philosophia.cl/...\[22 de febrero de 2014\].](http://www.philosophia.cl/...[22 de febrero de 2014].)

Tal conflicto y dificultad de convivencia, hace a nosotros recordar la dicotomía mitológica eterna entre Dionisio y Apolo. Quizás como ha dicho Friedrich Nietzsche en *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo* (1992):

Hemos tenido logrado mucho a favor de la ciencia y estética si llegarnos no solamente a la intención lógica, pero también a la certeza inmediata [Anschauung] de que el continuo desarrollo del arte está ligado a la duplicidad del apolíneo y del dionisiaco, de la misma manera como la procreación está pendiente de la dualidad de los sexos, en que la lucha es incesante y donde intervienen periódicas reconciliaciones⁵

Estas reconciliaciones momentáneas entre estos referentes mitológicos, cuando aceptados como origen del conflicto que aparta el arte de la ciencia en el ámbito académico, quizás podría traer un poco de alivio, también momentáneo para la convivencia del arte en el medio del conocimiento discursivo. Ilusionamos que estas consideraciones que hemos presentado hasta aquí, sirvan de referencia para sí comprender mejor la inserción dudosa y ambigua del arte en el ambiente donde se pone en marcha el conocimiento en su forma discursiva.

3. Políticas de los ejes hegemónicos, conceder y olvidar

Una vez que tocamos, de pasaje, el problema que involucra la aplicación de los términos “Originalidad” y de “Investigación” en los medios en los cuales el arte estaría inscrito, solicitando a nosotros, de este modo, apuntamientos que aclaren mejor la sintaxis de estos términos en un contexto más general. Vayamos ahora a abordar la problemática de inserción del arte y hechos creativos, originados en América latina, frente al sistema global de circulación y reconocimiento de los productos intelectuales.

No tan lejos de los ejemplos históricos que tenemos ya conocidos, los centros hegemónicos de la riqueza, en escala planetaria, no dejan de actuar también, como centros de cultura hegemónica. Tal hecho colabora deliberadamente para constituir la discrepancia entre estos centros y una periferia restante, más alejadas de estas ubicaciones. En la América latina no pasa de otra manera, como ubicación periférica sus producciones intelectuales lo son, cuando mucho, también presentadas como nota de pie de página para ilustrar las producciones centrales. Veamos el caso del surgimiento del arte conceptual en el escenario teórico-artístico, que puede alumbrar el tema que estamos tocando. En 1988 Nikos Stangos organiza una publicación, *Conceptos del Arte Moderno*, que más tarde viene a ser una referencia literaria-teórica para lo que conocemos como Arte Conceptual. En esta publicación varios teóricos del arte son invitados a realizar un texto para definir algunos conceptos del arte moderno, segundo la mirada del citado organizador. En el capítulo nombrado de *Arte Conceptual* su autora Roberta Smith que estaba usando un concepto homónimo (*No-Objeto*) al que un teórico brasileño ya había publicado en el Brasil, probablemente sintiéndose sin salida, escribe la siguiente nota de pie de página:

Naturalmente, e todavía partiendo de presupuestos diversos, la teoría del No-Objeto, que el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar ha enunciado en el final de los años 50, guarda un parentesco con estas actitudes⁶.

⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 27. Traducción del autor.

⁶ Roberta Smith, in Nikos Stangos, *Conceitos da Arte Moderna* (Rio de Janeiro: Zahar, 1991), 183.

En esta citación, Roberta Smith se refiere a los esfuerzos protoconceptuales llevados a cabo en Europa y Estados Unidos. Tal hecho, demuestra el alejamiento a una condición periférica, una producción intelectual oriunda de América Latina que habíamos apuntamos anteriormente. E verdad una forma arte que usaba un campo de conceptualización, a priori, siendo presentada a posteriori como un ilustración de un concepto proferido con antelación, no tenía el nombre de Arte Conceptual, pero ya poseía esta estructura y fuera concebida en Brasil, en los años 60, con el nombre de Arte Neoconcreta. Una experiencia artística visual que fuera viabilizada por la Teoría del No-Objeto, también formulada en Sudamérica en el final de los años 50.

En este mismo sentido, si volvemos a las figura 1 y 2 enseñadas cuando estábamos hablando del sentido de originalidad en el arte, cada secuencia de imágenes, siempre apuntan fechas más recientes de hechos artísticos fuera de Sudamérica, tornando explicito hechos artísticos realizados con fechas bien anteriores. Para no sernos presumidos, reconocemos que el último referente de muchas imágenes artísticas acaba siendo siempre la naturaleza, pero esto no nos quita el pionerismo latinoamericano, presentes en nuestros hechos prodigiosos. Estudios de casos igual que este que acabamos de presentar, caso nos pusiéramos en marcha con este objetivo, no cesaría de ocurrir. No seguiremos en estas demostraciones de “originalidad” para dar paso al que realmente interesa a nosotros. La búsqueda de medios y recursos que puedan reparar estas discrepancias, entre los centros hegemónicos de la cultura y la periferia, donde habitamos experimentamos y también creamos.

4. La necesidad de creación de una Red de información

Tomando un cierto cuidado en no pensarnos que somos los únicos sujetos originales del planeta, pero que sí, estamos en rango de igualdad con el resto del mundo, y más aún, reconociendo las distinciones entre arte y ciencia que distancian artistas y científicos, logramos al final, el momento de pensar sobre las posibilidades de reparar las discrepancias entre los centros hegemónicos y una periferia mundial, también capaz de realizar gestos prodigiosos. Vayamos ahora imaginar, o dar los primeros pasos en dirección a la creación de una red latinoamericana de datos para aproximar e informar los investigadores y creadores, sobre sus procesos desarrollados en el silencio de nuestros rincones latinoamericanos y, de este modo, activar nuestra auto estima y el reconocimiento de nuestros prodigios, a principio, por nosotros. Ha llegado la hora de una tomada de actitud.

Delante de las nuevas tecnologías que tenemos en el contexto contemporáneo que facilitan, en teoría, la popularización del conocimiento, hoy si puede decir que: desde nuestra necesidad de participación y circulación de nuestros trabajos científicos y artísticos, en un sistema internacional de información en red, que sea bien venida la era de la conservación y almacenamiento de datos a costo casi cero. Esto nos parece que nos cae bien y en buena hora. Es con entusiasmo que percibimos la posibilidad de crearnos un banco de datos de creaciones latinoamericanas, en amplios sentidos, y ponerlo en circulación en estos días. Esta sería, en teoría, una primera actitud en la cual podríamos aprovechar las condiciones tecnológicas actuales, para poner en circulación nuestras producciones creativas. Tal hecho no va cambiar de inmediato la condición a que estamos involucrados. No tendríamos la falsa ilusión de haber encontrado la panacea para todos los males, pero hay cosas positivas que habríamos de darnos cuenta. Vayamos al grano.

La existencia de un banco de datos sobre los prodigios latinoamericanos donde se pueda insertar variados campos de producción intelectual, podría en teoría, actuar como un centro de información para sostener, dando un soporte legal, hacia a las demandas judiciales que vengan en un futuro a involucrar nuestras creaciones. Más allá de ser un centro de información, este banco de datos con su duración en el tiempo, y una vez que las fechas de depósito o entradas de las informaciones, puedan al final ser usadas como hecho para las defensas de los derechos autorales de nuestras producciones, esto aspecto, ya sería más que suficiente, para justificar un esfuerzo de creación de un banco de dato en red, de esta cualidad.

En un según plan de abordaje, la creación de un banco de datos en red podría, en teoría, promover el acercamiento de investigadores y creadores latinoamericanos. Es decir, al involucrarse en esta red de datos e información, cada participante-colaborador, siendo científicos, artistas o teóricos de cualquier área del conocimiento, estarían en contacto directo con los otros participantes, puesto que: al organizar y depositar sus relatos científicos-creativos, ya estarían actuando en red, y desde ahí, conectados en términos de ubicación para trueca de informaciones técnicas, teóricas y de actitudes políticas. Una observación final no que toca a la intención de formalización de una Red Latinoamericana de Creación, sería la necesidad de una base trilingüe de textos. El español, el portugués y el inglés, se presentan como lenguas necesarias para hacer caso a la naturaleza iberoamericana de nosotros, al mismo tiempo en que permite una abertura del universo latinoamericano para el mundo, a través del inglés.

Bibliografía

Brett, Gay. Force Fields - Phases of the Kinetic. Barcelona: MAC. BA. 2000.

Hessen, Johannes. Teoría del Conocimiento. Colonia: Universidad de Colonia. 1925.

Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007.

Polanyi, Michael. The tacit dimensión. Gloucherter, Mass: Peter Smith. 1983.

Stangos, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía ARCIS. [http://www.philosophia.cl/...](http://www.philosophia.cl/)[22 de febrero de 2014].

Para Citar este Artículo:

Souza, João Wesley de. La investigación artística em red: parámetros, discrepancias y convergencias. Rev. Dialogos Mercosur. Num. 5. Enero-Junio (2018), ISSN 0719-7705 pp. 183-190.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Diálogos en Mercosur**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Diálogos en Mercosur**.