



DOI: <http://dx.doi.org/10.23857/dc.v7i1.1648>

Ciencias del Artes y Letras

Artículo de revisión

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del Racionalismo / Irracionalismo

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del Racionalismo / Irracionalismo

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del Racionalismo / Irracionalismo

Ángel Roberto Rodríguez-Andrade ^I
angelrodriguez@uleam.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-9658-5183>

Correspondencia: angelrodriguez@uleam.edu.ec

***Recibido:** 15 de noviembre de 2020 ***Aceptado:** 20 de diciembre de 2020 * **Publicado:** 09 de enero de 2021

I. Licenciado en Diseño Gráfico, Maestría en Estudios del Arte, Artista Independiente y Docente Universitario, Investigador Independiente, Manta, Ecuador.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Resumen

El presente artículo, tiene como propósito fundamentar teóricamente la hipótesis: la obra de arte tiene en su estructura interna y formal los elementos puramente racionales debidamente justificados con la técnica artística desde la experiencia y desde la ciencia. Para ello se considera, por un lado la teoría racionalista de la “construcción” en la que el interés se centra más en el hacer y sus procesos que en la obra acabada, resaltando así el carácter “definitivamente inacabado” de la obra, así como lo plantea el poeta francés Paul Valéry (Valéry, 1957). Por otro lado, se analiza la teoría irracionalista del psicólogo suizo Carl Gustav Jung (Jung, 1930) quien encuentra un fundamento psicológico en la producción de la obra de arte, constituyéndose así, una dialéctica en la cual se evidencian dos fuerzas antagónicas: Racionalismo/Irracionalismo, nociones fundamentales para el pensamiento estético del siglo XX e incluso el XXI.

Palabras clave: Racionalismo; Irracionalismo; Valéry; Jung; obra inacabada; producción psicológica.

Abstract

The purpose of this article is to theoretically base the hypothesis that the work of art has in its internal and formal structure the purely rational elements duly justified with the artistic technique from experience and from science. For this, the rationalist theory of “construction” is considered on the one hand, in which the interest is more focused on doing and its processes than on the finished work, thus highlighting the “definitely unfinished” character of the work, thus It is posed by the French poet Paul Valéry (Valéry, 1957). On the other hand, the irrational theory of the Swiss psychologist Carl Gustav Jung (Jung, 1930) is analyzed, who finds a psychological foundation in the production of the work of art, thus constituting a dialectic in which two antagonistic forces are evidenced: Rationalism / Irrationalism, fundamental notions for aesthetic thinking of the twentieth century and even the twenty-first.

Key words: Rationalism; Irrationalism; Valéry; Jung; unfinished work; psychological production.

Resumo

O objetivo deste artigo é fundamentar teoricamente a hipótese: a obra de arte possui em sua estrutura interna e formal os elementos puramente racionais devidamente justificados com a técnica

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

artística da experiência e da ciência. Para isso, por um lado, é considerada a teoria racionalista da "construção", em que o interesse está mais voltado para o fazer e seus processos do que sobre a obra acabada, evidenciando assim o caráter "definitivamente inacabado" da obra, bem como é colocada pelo poeta francês Paul Valéry (Valéry, 1957). Por outro lado, é analisada a teoria irracionalista do psicólogo suíço Carl Gustav Jung (Jung, 1930), que encontra um fundamento psicológico na produção da obra de arte, constituindo assim uma dialética em que duas forças antagônicas são evidentes: Racionalismo / Irracionalismo, noções fundamentais para o pensamento estético do século XX e mesmo do XXI.

Palavras-chave: Racionalismo; Irracionalismo; Valéry; Jung; obra inacabada; produção psicológica.

Introducción

El hombre se caracteriza por transformar la naturaleza y lo hace mediante la obra de arte, la cual se rige a los procesos racionales con lo que se determina la intención estética a través de un discurso, una estructura y una técnica dirigida hacia un espectador; sin embargo la obra tiene elementos irracionales o instintivos con los cuales ésta se gesta en correspondencia con el raciocinio.

Estas dos posiciones antagónicas sustentan la pregunta que plantea Elena Oliveras ¿El arte, es principalmente fruto de la inspiración o del trabajo, del tanteo o de la organización? (2004, p. 131). Para intentar responder esta incógnita es preciso profundizar aún más en la dicotomía a fin de dilucidar los fundamentos y principios de la producción artística.

El proceso creativo de una obra de arte reza entonces para la Estética dos teorías sobre las formas de gestación de la obra provenientes de las corrientes filosóficas del Racionalismo y el Irracionalismo, viejas discusiones que la cultura clásica estableciera a través de los aforismos filosóficos de los Sofistas griegos: Sócrates, Platón y Aristóteles, recuperados en la Edad Media con Santo Tomás de Aquino y San Agustín, luego en la Edad Moderna, con el renacentista León Battista Alberti, Leonardo Da Vinci y en el Romanticismo con las reflexiones de Edgar Allan Poe. El racionalismo considera la ontología de la obra de arte creada por el artista a partir de la idea configurada a través de los procesos mentales que conducen a la producción final de la obra. Esta corriente filosófica desarrolla una metodología basada en procedimientos científicos del

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del Racionalismo / Irracionalismo

positivismo, relacionados con las ciencias exactas (geometría y matemática) para de esta manera, proveer a la obra elementos que justifiquen la Forma.

El irracionalismo por su parte, subraya la transcendencia de la creación artística priorizando los impulsos dionisiacos e instintos subconscientes del artista, quien subjetiviza el proceso creativo mediante la anulación de la conceptualización y raciocinio que la obra requiere y surge como corriente reaccionaria al racionalismo, considerando varias aristas de las ciencias oscuras, lo onírico y lo empírico como metodología de construcción de la obra.

Esta atmósfera de tensiones dialécticas entre el racionalismo e irracionalismo establece para los estudios estéticos, varias preguntas referentes a los procesos de creación de la obra de arte.

Los antecedentes primigenios de la dicotomía entre el racionalismo e irracionalismo en la creación de la obra de arte

Para llegar a un “racionalismo”, es necesario que esta ordenación reproduzca o constituya el orden del ser.

Jean Paul Sartre en Crítica de la Razón Dialéctica

Esta dicotomía entre la razón y la sensibilidad surge a partir del aforismo socrático de la ironía y Mayeútica como método de discusión para llegar a la verdad absoluta. Para Platón, discípulo de Sócrates, los sentidos proporcionan tan sólo las sombras proyectadas del conocimiento. Para Aristóteles, la obra de arte expurga al hombre de sus dionisiacas pasiones humanas para llegar a un estado de racionalidad.

O como lo afirma Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, al referirse a la sublimación como un proceso psíquico mediante el cual, áreas de la actividad humana que aparentemente no guardan relación con la sexualidad se transforman en depositarias de energía pulsional¹; ya que, el proceso consiste en un desvío hacia un nuevo fin, “sublimar” es por tanto, transmutar el fin pulsional hacia una actividad que implique tareas creativas, artísticas e intelectuales.

Sobre el arte, dice Freud:

Lo que el artista busca en primer lugar es auto liberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra. Es verdad que figura como

¹ Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión”, en Obras completas, vol. XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 2004, p. 7.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

cumplidas sus más personales fantasías de deseo, pero ellas se convierten en obra de arte sólo mediante una refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen personal y observe unas reglas de belleza que soborne a los demás con unos incentivos de placer. No le resulta difícil al psicoanálisis pesquisar, junto a la parte manifiesta del goce artístico, una parte latente, pero mucho más eficaz, que proviene de las fuentes escondidas de la liberación de lo pulsional. (Freud, 1913, pp. 189 - 190).

Esta dicotomía clásica referente a la idea y a la técnica la encontramos en aquellos viejos planteamientos generados desde el racionalismo aristotélico y el irracionalismo platónico cuyas discusiones apuntaban a que la obra de arte se debe a “expresiones del espíritu” o la “inspiración divina” y “el dominio de la técnica”.

José Luis Calvo Martínez expresa:

(...) Aristóteles amplía el número de las virtudes intelectuales, ya que no hay sólo la Razón: a ésta se añaden otras disposiciones racionales del alma orientadas al descubrimiento de la verdad: Ciencia (επιστήμη), Técnica o Arte (Τεχνική), Sabiduría (Σοφία), Intuición (Διαίσθησις) y Prudencia (Συνειδητότητα). (Aristóteles, 2001, p.26)

De este modo, la lógica aristotélica subraya en la Ciencia tres elementos fundamentales: concepto, juicio y razonamiento; en la Técnica o Arte, la praxis del conocimiento; y al considerar la Sabiduría valoriza al hombre reconociendo en su propio ser el “intelecto agente” que constituye el entendimiento inmortal; la Intuición permite establecer la dialéctica causa-efecto hasta llegar al “acto puro” que para Aristóteles es el pensamiento que se piensa a sí mismo y finalmente la Prudencia, excelencia en la deliberación; es decir, reconocer que hay un primer motor causa de todas las causas cuyo movimiento se dirige hacia un ÉL.

Elena Oliveras en su obra Estética la cuestión del Arte, manifiesta que:

Aristóteles ponía énfasis en la habilidad técnica intermediada por el conocimiento mientras que Platón destacaba el papel de la inspiración en la creación de una obra artística considerando que es la experiencia sensible de representaciones subjetivas, el artista es el que crea una obra según su instinto. (Oliveras, 2004, p 131).

Si bien, Calvo José considera la Técnica o Arte como praxis de conocimiento no está lejos de la afirmación de Oliveras cuando destaca que la habilidad técnica es intermediada por el

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

conocimiento; prácticamente, la dicotomía ciencia/técnica se corresponden entre sí generando aquella excelencia en la denominada deliberación.

En la Edad Media, la discusión se ajusta a los discursos teológicos de la verdad encontrada a través de la fe, en la que la inspiración de la obra de arte tiene los orígenes en la deidad y la técnica está sometida a dar a conocer a Dios a través de la obra de arte.

Santo Tomás, representante de la escolástica, de influjo aristotélico, da prioridad a la razón para distinguir el bien del mal; en tanto que San Agustín, representante de la patrística, enfatiza la importancia de la fe para llegar a la razón absoluta, concepto puramente platónico del conocimiento y la creatividad artística.

El entendimiento especulativo sólo hallará su gozo perfecto, e infinitamente sobreabundante, en la visión intuitiva de la esencia divina; precisamente por él poseerá entonces el hombre la bienaventuranza: *gaudium de Veritate*. Aquí abajo es muy raro que se ejercite en una absoluta libertad, salvo en el Sabio, teólogo o metafísico, o en el puro Científico. En la gran mayoría de los casos la razón trabaja en el orden práctico, y para los diversos fines de las acciones humanas. (Maritain, 1920. p 3)

En el medioevo se da una recuperación y a la vez una simbiosis entre el racionalismo e irracionalismo clásico y medieval; no sin cierta opacidad por el característico absolutismo teológico y la secularización del conocimiento a través de la fe. En el Renacimiento se oponen estas dos realidades a través del racionalismo científico neoplatónico a los dogmas que lo preceden. Se trata de un proceso filosófico que, para las artes, fue abordada de manera sustancial, desde la filosofía alemana: de Descartes, Leibniz, Baumgarten, Hegel y Kant, bases fundamentales para la Estética como ciencia que estudia el Arte.

Estas discusiones filosóficas y sus planteamientos epistemológicos convergen en el nacimiento de la Estética como ciencia autónoma que a decir de Valéry

(...) se desarrolló in abstracto en el espacio del pensamiento puro, y fue construida en hiladas, a partir de los materiales brutos del lenguaje común, por el curioso e industrioso animal dialéctico que los disgrega lo mejor que puede, aísla los elementos que cree simples, emparejando y contrastando los inteligibles, y se desvive para edificar la morada de la vida especulativa. (Valéry, 1957, pp. 46- 47)

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Estela Ocampo, en el artículo titulado Categorías Estéticas, refiere “[...] ahí se concentra en la naturaleza y la esencia o bello de la belleza como finalidad del perfecto conocimiento de los sentidos” (2003, p.23), pero que con el transcurso del tiempo los estudios estéticos han concentrado su atención en lo racionalista que torna la idea en la forma artística, un paso de posta de las sensaciones y percepciones empíricas que lleva a la obra a las formas racionales y filosóficas que la generan.

El concepto racionalista de abordar la ciencia que estudia lo bello obedece a los elementos que conforman el quehacer estético que como expresa Raymond Bayer en Historia de la Estética (1965) nos permite avizorar la clasificación taxonómica de las aristas de los estudios estéticos:

Todo el siglo XVII se ve dominado por la concepción francesa del arte y por el racionalismo estético. ¿Cuál es la característica esencial de ese racionalismo? Existen en el hombre dos esferas distintas: una es la esfera de la sensibilidad, la faculta inferior de que habla Wolf, la esfera inferior; y la otra es la esfera superior, la razón. La actitud que todo hombre debe observar para pensar bien y actuar bien, consiste en subordinar completamente la primera a la segunda. La esfera de la sensibilidad es inferior por ser la esfera de lo inestable, del cambio, de lo movedizo y del instinto: en ella no son posibles la lógica, la moral ni la religión. Por el contrario, la esfera superior del entendimiento y de la razón es la de lo general, de lo estable, de lo universal y de lo masivo; o en palabras más breves: de la regla y de la ley (Bayer, 1965, p. 130)

Estas aristas de abordaje de la obra de arte, durante el siglo en que nace la Estética, permiten esclarecer uno de los elementos que conforma el quehacer estético: el autor, quien en la apoteosis del racionalismo renacentista forma parte del estudio estético como sujeto hacedor de obras bellas y por ende creador de la obra artística.

Hacia finales del siglo XIX, el Romanticismo había promovido la subjetividad y la libertad creativa en contraposición al racionalismo del Neoclasicismo; es así que con la misma lógica antinómica, el irracionalismo, como reducto del racionalismo burgués se muestra hostil al pensamiento de la Ilustración, un concepto de fondo y forma anticlónica y subversiva cuya máxima expresión se dio en las Vanguardias.

En referencia al positivismo, Pedro Rodríguez en su artículo El positivismo y el racionalismo no han muerto, expresa, “es un sistema de filosofía basado en la experiencia y el conocimiento

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

empírico de los fenómenos naturales, en el que la metafísica y la teología se consideran sistemas de conocimientos imperfectos e inadecuados.” (Rodríguez, 2010, pp. 63-71).

Evidentemente, el positivismo se sustenta tan sólo en objetos, realidades observables y hechos que trascienden acorde a la experiencia del sujeto. Las concepciones teísticas y metafísicas quedan por tanto relegadas a segundo plano, dado que en ellas no se encuentra ningún argumento perceptivo sensorial.

Elena Oliveras, en su obra *Estética la cuestión del arte*, al referirse al poeta post-romántico Edgar Allan Poe, predecesor de los poesía modernista francesa (que posteriormente, constituyó la influencia estética para las Vanguardias del siglo XX) no cree que la capacidad para hacer arte, sea cuestión de la inspiración, mucho menos que dependa del poder de fuerzas ocultas del inconsciente como pensaba Jung, él cree más bien, que el arte es un producto consciente, una actividad fundada en cálculos racionales semejantes a la de un matemático o un mecánico, para lograr la perfección de la obra de arte.

En el contexto de la transición entre lo moderno y lo contemporáneo, pero no solo estas dos corrientes filosóficas: el racionalismo e irracionalismo, acentúan las contradicciones como forma de representación antagónica de lucha de los discursos ideológicos entre el capitalismo y el socialismo, lo que constituye para la filosofía y para la Estética una disyuntiva teórica compleja de resolver en el nuevo contexto de la contemporaneidad caracterizada como la época de las rupturas. La Estética procura explicar la contra-demostración de lógicas del arte contemporáneo, como lo establecen las Vanguardias, las neo vanguardias, el futurismo, el expresionismo, el kitsch, el surrealismo, el arte abyecto, el hedonismo y más fracturas que evidencian la crisis con las nuevas formas estéticas de lo irracional.

Antes de Duchamp, que presentó hace un siglo un urinario como pieza para ser expuesta en la muestra de la Sociedad de Artistas Independientes, no se consideraba que, crear conceptos y proponer lecturas nuevas para lo ya existente fueran actividades artísticas. En la actualidad, sin embargo, el concepto de arte es mucho más amplio, tanto que hoy perfectamente entran en él actividades como el performance o las instalaciones.

Aquí se rompe aquel mito de que “el arte no necesita explicación”. Por el contrario, el acto contemplativo que requería el arte tradicional, a través de sus “hermosas” obras figurativas por ejemplo, se ve reemplazado por un acto investigativo que lleva consigo el arte contemporáneo, al

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

punto de someter al espectador en esa instancia de obra inacabada cuya completud, como lo afirma Valéry, podría nunca llegar a darse.

Episteme de la creatividad en la obra de arte en la Edad Contemporánea

En la contemporaneidad la crisis del sujeto ha devenido en la desaparición de sujetos colectivos para afianzar al hombre unidimensional; la transformación del mundo tiene que ver con la individualidad del sujeto. De aquí que, el concepto marxista de la “transformación de la idea en dominio”: es desarrollado por Adorno al decir que “Los individuos valoran su propio sí mismo de acuerdo con su valor de mercado y aprenden lo que son a través de lo que les acontece en la economía capitalista” (Adorno & Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, 1947, p.253), es algo bastante cercano a la experiencia estética” en la que la razón y la lógica controlan el mundo.

En cambio, en la misma contemporaneidad evidenciamos la idea antagónica irracionalista de los aportes de Sigmund Freud y Jacques Lacán sobre los mundos oníricos, inconscientes y represiones que se integran legítimamente al proceso creativo por tanto a las nuevas perspectivas para los estudios estéticos.

Para Freud -expresa Gombrich- “es posible analizar rasgos psíquicos de los artistas al descifrar los símbolos ocultos en sus obras, que plasman de forma inconsciente, considerando a su vez que el proceso creativo estaba íntimamente ligado a los instintos.” (Gombrich, 1971, p. 45)

Esta aseveración conduce a señalar la coincidencia de la obra estética del artista con su inconsciente, por lo que precisa establecer una dialéctica entre el inconsciente, que subyace en el artista y la materialización del inconsciente en la obra artística.

Paul Valéry promueve la perfección científica durante el desarrollo de la obra de arte oponiéndose a las teorías irracionales de Jung las cuales refieren que la creatividad proviene del mundo inconsciente, de lo onírico e irracional. Sartre en *Crítica de la Razón Dialéctica* afirma: “El racionalismo analítico y crítico de grandes cartesianos ha sobrevivido; nació de la lucha y se volvió sobre ella para iluminarla.” (Sartre, 1963, p.16). He ahí, dos teorías que cobraron su valor ontológico en las corrientes vanguardistas del siglo XX.

El siglo XX responde a la lógica del caos en el que se evidencia la aplicación de las teorías freudianas y lacanianas en el campo de la cultura y por ende en la estética; tal es el caso de las

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del Racionalismo / Irracionalismo

distintas escuelas de la Vanguardia que acogieron los conceptos psicoanálisis como componentes primordiales de sus transgresiones estéticas.

De esta manera, las formas estéticas con elementos del irracionalismo procuran sobreponerse ante estos conceptos del psicoanálisis a fin de guiar al artista por el camino de la lógica racional en un mundo irracional.

Estas contraposiciones epistemológicas nacidas en el contexto de la modernidad en el proceso creativo están claramente definidas; por un lado, la corriente racionalista, promulgada por Paul Valéry, quien a través de su retórica científicista, sostiene que la obra de arte posee una perfección aritmética: “el poema es una fiesta del intelecto”, y por otro lado la corriente irracionalista, en la que Carl Jung afirma que la obra de arte se debe a un proceso del inconsciente.

Diálogos de la episteme de la creación de la obra de arte según Valery/Jung

Paul Valéry hace énfasis en la poiesis y, como consecuencia, en la acción que se realiza sobre la cosa hecha; así, el espíritu de la producción es también una obra nunca acabada, en contraposición a la tesis irracionalista de Carl Gustav Jung, quien afirma que la obra de arte se genera a partir de las percepciones y sensaciones empíricas y es el inconsciente el que se manifiesta en la obra final. Por su parte, Oliveras en su texto *Estética*, la cuestión del arte, manifiesta: “Si Platón descubre en el hacer del poeta un fundamento “teológico”, Jung encontrará en el tipo de creación visionaria un fundamento psicológico. Ya no son los dioses sino el inconsciente el que se manifiesta en la obra de arte”. (Oliveras, 2004, p. 136)

En este contexto, abrimos un campo de discusión desde el análisis individualizado de las teorías sostenidas, en primera instancia por Jung, quien defiende la teoría psicológica de la creatividad y luego Valéry quien propugna que la obra de arte obedece al seguimiento de un proceso racional. La teoría irracionalista de Carl Gustav Jung en cuanto a la creación de arte, excede el marco de una psicología empírica científica y es una fenomenología de la experiencia humana que genera los complejos psíquicos personales y universales. Estos últimos surgen de los estados emocionales esenciales de la humanidad y pertenecen al “inconsciente colectivo”, que se manifiestan a través de imágenes simbólicas que Jung denomina Arquetipos. Como vemos, el autor hace referencia a una dimensión que está más allá de la consciencia y que es común a la experiencia de todos los seres humanos.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Para la psicología analítica, lo complementario al individuo es lo colectivo, que no solo hace referencia al conjunto de personas que conforman una sociedad, sino que pone énfasis en lo que dichas personas tienen en común.

De acuerdo con Jung, tal como el individuo tiene un inconsciente; lo colectivo, también tiene su propio inconsciente. A diferencia del inconsciente individual, que se adquiere a través de las experiencias vividas, el inconsciente colectivo es una plataforma común, compuesta por arquetipos que modelan nuestra individualidad.

Nimrod Rosario, refiere lo que dice Jung:

Así como el cuerpo humano muestra una anatomía general por encima y más allá de todas las diferencias raciales, también la psique posee un sustrato general que trasciende todas las diferencias de cultura y conciencia, al que he designado como inconsciente colectivo. (Rosario, 2003, p. 449).

Es decir, así como las características físicas de un individuo son más o menos comunes a las de todos los individuos que pertenecen a la especie humana, también la psique tiene características comunes que existen independientemente de la cultura y de la historia de las sociedades. Se trata de una instancia que trasciende la edad, la cultura, la vida misma e incluso la muerte; es una experiencia que ha acompañado a la humanidad desde el origen de su existencia.

Entonces, según Jung, hay ciertas experiencias fundamentales que se repiten durante millones de años y forman un estrato residual en la conciencia; así, las nuevas experiencias tienden a ser organizadas de acuerdo al patrón existente. Estos son los arquetipos -una norma o patrón de actividad psicológica- que conforma el inconsciente colectivo y son transmitidos a través de la herencia común de la humanidad. La obra de arte, según Jung, como ya se ha mencionado, emerge de ese inconsciente.

Con respecto a la creación artística, Jung nos dice que existen dos tipos, una “psicológica” y otra “visionaria”. La creación psicológica, según Psicología y Poesía: “procede del ámbito de la experiencia humana” (Jung, 1999, p. 82), pertenece a todo lo conocido, carece de elementos extraños y refleja las experiencias comunes del ser humano.

La creación visionaria, en cambio, pertenece a lo desconocido, al mundo onírico y surreal. Este tipo de creación muestra el inconsciente colectivo y nos remite a la potencia del arquetipo que,

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

finalmente, se convertirá en símbolo y por tanto en arte. El producto final responde a la naturaleza del inconsciente colectivo, como lo afirma Oliveras:

Uno de los mayores aportes de Jung, está, precisamente, en el hecho de demostrar que la obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también y fundamentalmente signo del espíritu de toda una comunidad, en otras palabras, la obra de arte es un mensaje surgido del inconsciente colectivo que el creador da a luz. (Oliveras, 2004, pp. 141-142)

La influencia de la teoría visionaria de Jung se hace notable en las corrientes artísticas surrealistas donde prima ese “mundo desconocido” del inconsciente colectivo. La obra de arte tiene sentido colectivo en ella misma, no es algo personal. Es un símbolo, producto del inconsciente que se coloca con toda la fuerza del arquetipo en el centro de la vida humana. “El surrealismo encontró su justificación en la teoría de Freud sobre el inconsciente, y ha de entenderse como un arte que participa por igual de la fantasía quimérica y del puro azar” (Argos-Vergara, 1979, p.74).

Al tiempo que el artista surrealista se convierte en el instrumento que crea el símbolo a partir de imágenes arcaicas, el arte surge de la acción libre y subjetiva de este artista que poco interés le presta al sentido común.

Ahora bien, abordando la línea racionalista, Paul Valéry, en cambio, desprecia la idea romántica de inspiración. Para él está claro que el arte no radica en las fuerzas ocultas del inconsciente como piensa Jung. Al igual que Poe y todos los racionalistas, él cree que el arte es un producto consciente y emerge como el resultado de una programación racional.

La actitud excesivamente perfeccionista de Valéry, su preocupación en la poiesis y la acción sobre la cosa hecha, hace que su propuesta sea también ética: la acción del artista y su disciplina en el acto de producción, crea la obra y al creador; además se ratifica el carácter “inacabado” de la obra. Al respecto, Oliveras señala que, para indicar el inacabamiento, Remo Bianchedi escribe en algunas de sus obras: “en proceso” (Oliveras, 2004, p. 148).

La condición “en proceso” de un trabajo artístico, hace referencia directa a ese inacabamiento de la obra manifestado por Valéry, un estado en el cual se desarrolla un constante ejercicio productivo del autor de la obra y que implica creatividad, experiencia, conocimiento y sobre todo una intención única de llegar mucho más allá de donde en principio se había propuesto.

El Work in progress (trabajo en proceso) cuyo acabamiento es incierto encuentra su lógica en la tesis de Adorno respecto a que: “la obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

mismo en estado de reposo” (Adorno, 2004, p. 301). En el irracionalismo no se contempla la posibilidad de inacabamiento, dado que la obra es resultado de la productividad inconsciente del genio, ésta es sacralizada como si fuera casi un milagro. “Adora el misterio y lo maravilloso tanto como ignora las bambalinas” (Oliveras, 2004, p.150).

Un Work in progress es sin duda un proyecto en continuo desarrollo, en transformación, en él se demuestra la dedicación y trabajo necesarios por parte del artista para llevarlo a niveles que quizás para sí mismo eran y siguen siendo desconocidos. Este inacabamiento que se corresponde con un permanente “impulso creativo” enriquece en gran medida el concepto de la obra de arte ya que puede ser interpretado como un texto que aún no se ha terminado de escribir, pero existe una diferencia entre la interpretación del sentido de una obra artística concluida y una que está en construcción permanente. La primera, como lo diría Pareyson es una forma formada y la segunda es una forma formante. Al referirse a la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson, Oliveras cita: “Su tesis original se basa en la idea de forma formante que mientras va haciéndose “da forma” a la obra y se convierte en el final del proceso en forma formada.” (Oliveras, 2004, p.152)

En efecto, Pareyson, asegura que el arte es “formativo”, es decir, expresa una forma de hacer que “es mientras se hace” y “a la vez que hace, inventa el modo de hacer”. En otras palabras, no se basa en reglas fijas, sino que estas se van definiendo y se proyectan conforme se elabora la obra. Así, según la teoría de la formatividad, la obra de arte no es simplemente un “resultado”, sino un “logro”, donde la obra ha encontrado la regla que la define específicamente. Aquí se ratifica el arte como aquella actividad que busca un fin sin medios específicos, debiendo hallar para su realización un proceso creativo e innovador que proporcione resultados originales; lo cual es un denominador común del arte contemporáneo.

Como se ha señalado, Valéry, hace hincapié en el carácter indeterminado de la obra, aduciendo que si bien el artista tiene algo de conciencia sobre ella, existe espacio para una revelación inacabada que nunca se concreta y la somete a un estado de suspenso que seduce al espectador. El espectador, aunque por momentos tenga la sensación de que su lectura se ha consumado, le quedará también esa leve sensación de una completud que nunca llega a darse.

Aquí, el proceso de producción de una obra se define como la actividad ejercida por la forma formante, para lo cual Valéry, al igual que Poe, usará el término “en bambalinas” para referirse al

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

develamiento de la génesis de la obra, es decir, a todo cuánto ocurre en el proceso de producción, incluso las revisiones, correcciones y modificaciones más o menos azarosas que requieran la obra. Valéry, a través de un detallado análisis de las condiciones de producción de la obra posiciona su teoría “en bambalinas” cómo la “génesis de la obra”. Este análisis del detalle casi obsesivo del francés se ve asociado muchas veces con el desarrollo del arte contemporáneo, caracterizado especialmente por negar el pasado y buscar formas de expresión que rompiesen con todo lo planteado hasta el momento; los artistas ya no se dedican a imitar a los grandes referentes del arte sino a crear nuevas formas y transmitir conceptos más potentes. El arte contemporáneo está configurado de manera diferente al arte tradicional y estar ensamblado de forma distinta no lo vuelve “una farsa”.

En el arte contemporáneo, lo central no es sólo producir un objeto, también es importante el proceso detrás de él, ese “en bambalinas” tan importante en el cual se conjugan el concepto, el conocimiento, la técnica, la experiencia y en función de esto, la posterior recepción que el espectador tiene.

El artista, dice Valéry, “ve” donde los demás no pueden ver. A diferencia del hombre común que a todo lo que ve le ha puesto “etiquetas”, el artista siempre lo hace como si fuera la primera vez, “Lo que distingue al artista del hombre común es, según Valéry, una cuestión de visión y no de genio” (Oliveras, 2004, p.150).

Señala además, que no obstante la importancia de los aspectos constructivos en la génesis de la obra, estos no lo son todo. “Valéry se encarga de aclarar que en la producción de una obra también se incluyen tanteos, improvisaciones, azar.” (Oliveras, 2004, p. 151).

Ocurre que en la producción de la obra se da lugar a ciertas acciones imprevisibles a las que Valéry denomina “drama” interior. En la teoría de la “construcción” establecer una metodología coherente y claramente determinada no implica la exclusión de los efectos del azar, sino que, por el contrario, se los hará parte del programa establecido.

Con el racionalismo, el artista visualizará las distintas fases de aproximación a la obra a partir del conocimiento, la programación y las percepciones sensoriales que le proporcionan sus sentidos para producir dicha obra; es decir, proveer de forma formada como lo expresa Luigi Pareyson proveyendo de una estructura profunda a la creación artística.

El proceso racional en la producción de la obra de arte

El concepto de una obra de arte, articulado en la forma estética se somete al proceso de sintaxis: idea, pensamiento, técnica, experiencia y habilidad para la creación de la obra, una sintaxis que se someterá a un proceso inverso de interpretación racional por parte del espectador que procura encontrar los códigos con los cuales la obra ha sido configurada.

La experiencia racionalista en los procesos de gestación y desarrollo de las obras de arte plástico a partir del dibujo como representación de la realidad a través de los recursos estéticos de la composición: la reproducen, la deforman, la hiperbolizan, la ironizan y hasta la ridiculizan.

El artista y el espectador apelan a lo que expresan los racionalistas: a las ideas, “recuerdos innatos” y a la “intuición intelectual” presentes en el alma humana, bases sólidas para la comprensión del mundo, que a través de procesos metodológicos racionales, se han actualizado en la obra de arte.

El racionalismo en el arte se dignifica, pues tanto el artista como el contemplador ingresan al proceso racional de reflexión y análisis sobre su existencia a través de los procesos del pensamiento.

La Caricatura personal desde una óptica racionalista.

Efectuando una aproximación al arte contemporáneo, en la caricatura personal por ejemplo, desde la perspectiva racionalista, el artista exalta determinados aspectos de la realidad proveyendo de una carga mayor de significación psicológica a las obras a fin de dirigir la atención del espectador y generar reflexión.

Según el Diccionario Larousse de la Lengua española, la caricatura es: “Dibujo grotesco y ridículo en el que conscientemente se deforman los rasgos y las facciones de una persona.” (Rico, 2000, p. 214).

Efectivamente, la caricatura es un género artístico moderno y se manifiesta a través de una representación humorística que exagera los rasgos corporales o faciales, o bien aspectos psicológicos de un individuo, con el fin de producir un efecto grotesco. Su finalidad, generalmente es humorística, sin embargo puede también ser satírica y usada como el medio para ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas.

En La historia de la fealdad, al referirse a la caricatura, Umberto Eco, señala: “La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

a una categoría real conocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico.” (Eco, 2007, p. 152).

Por otra parte, el poeta francés, considerado el padre del simbolismo, Charles Baudelaire, diferencia claramente las caricaturas en dos clases de obras casi opuestas: la cómica y la grotesca. Desde el punto de vista artístico, lo cómico es una imitación; lo grotesco una creación: “Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora y lo grotesco es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza” (Baudelaire, 1989, p. 34). Termina calificando a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamará cómico significativo:

Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis. (Baudelaire, 1989, p. 35).

Por un lado, la caricatura cómica, cuyo lenguaje visual es fácilmente descifrable, está dotada como lo dice Baudelaire, de cierta facultad creadora; por otro, la caricatura grotesca, necesita de mayor intuición para ser interpretada; sin embargo, en ambos casos, el artista ha de sentirse comprometido con la realidad así como con la técnica y en todo momento hacer uso de un gran potencial creativo que le permita caricaturizar aquel individuo, situación o escena con el propósito de incitar a la contemplación, al humor y por qué no, a la reflexión.

Baudelaire diferencia además las caricaturas en dos clases: “Unas tienen la atención del historiador, del arqueólogo o incluso del filósofo. Las otras despiertan la atención de los artistas, destinadas a presentar al hombre en su propia fealdad moral y física.” (Baudelaire, 1989, p. 15). A éstas últimas se las denomina caricatura personal.

La caricatura personal surge de la deformación de la fisonomía humana a cargo de artistas que buscan abarcar las características especiales de los rostros a exagerar y en su desarrollo van encontrando, inevitablemente, el sentido del humor para darle una consistencia justificable a su mensaje.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Así, la caricatura personal gradúa el humor en la representación de sus personajes, pudiendo, por ejemplo, tratarse de un homenaje a un personaje importante y apreciado, en el que usa sutilmente la deformación, o bien de una crítica, cuando utiliza la deformación de manera agresiva para satirizar a un personaje que es considerado despreciable por la sociedad. Lo cierto es que, en ambos casos, la realidad psicológica de aquel personaje estará implícitamente proyectada en los rasgos de la caricatura. Como lo dice Juan David, al referirse a la caricatura personal en su libro *La caricatura: tiempos y hombre*: “El retrato psicológico o caricatura personal es una de las más interesantes y llamativas manifestaciones del humorismo gráfico. [...] Al observar al individuo, descubre la vida interna que existe en su exterior evidente.” (David, 2002, p. 13).

Es obvio que puede haber caricaturas hechas para humillar a un individuo, pero al poner énfasis en ciertas características del mismo, con la caricatura personal se logra un conocimiento más profundo de su aspecto psicológico, de su carácter; es decir, no siempre está destinada a denunciar su fealdad exterior sino también a destacar su belleza interior.

En la historia de la caricatura se puede hablar de artistas como Honoré Daumier, quien con su trabajo denuncia la bajeza moral de personajes de su época y también de otros como Tullio Pericoli, cuyos trabajos se constituyen en auténticos retratos de gran carga psicológica que no solo proyectan la psicología del personaje caricaturizado sino la suya propia.

Y corroborando esto, con respecto a la interpretación psicológica a través de la caricatura personal, dice Patecca:

Desde el momento en el que sólo cada persona tiene una caricatura personal, pero también en la forma en la que ésta se realiza, es también personal de tal manera que al contemplar una caricatura no sólo reconocemos al personaje representado, sino también a la persona que la realizó, pues en cada representación existe un estilo personal del caricaturista y así la caricatura pasa no sólo a ser una representación psicológica del caricaturizado sino también una representación psicológica de cómo el caricaturista ve al caricaturizado. (Patecca, 1985, p. 12).

Al igual que el retrato en el Renacimiento, actualmente la caricatura personal tiene vigencia, precisamente por aquel argumento de “doble interpretación”; es decir, a través de ella, por un lado se puede conocer el aspecto psicológico del personaje caricaturizado y por el otro, aquella representación psicológica de cómo el artista le ve al caricaturizado.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Aquí la obra también podría ser capaz de encerrar en su sustancia e identidad un conjunto de narrativas socio-históricas, que a decir de Kant, se obraría “un juicio sintético a posteriori” capaz de proporcionar conocimiento y generar un cúmulo de sensaciones particulares que evoquen en el espectador recuerdos de la historia de los personajes caricaturizados con elementos de la oscuridad de lo absurdo.

En cuanto al proceso creativo, la caricatura personal no se puede permitir el lujo de apartarse de una técnica depurada sino que por el contrario, le es preciso abandonar los convencionalismos y manejar una nueva categoría técnica para lograr identificarse como auténtica. De manera general, su proceso se podría resumir en los siguientes pasos a seguir:

- Determinación de una idea inicial, en la que se decide a qué personaje caricaturizar y sus características tanto físicas como psicológicas.
- Elaboración de un primer boceto
- Determinación de un canon de proporciones para el rostro y encaje general para el cuerpo.
- Dibujo de la forma
- Entonación general
- Valoración tonal
- Nivelación o agudización de la forma

En referencia a la última etapa mencionada: Nivelación o agudización de la forma, es necesario anotar lo siguiente:

Como ya lo hemos señalado, Baudelaire diferencia claramente las caricaturas en dos clases de obras casi opuestas: la cómica y la grotesca. En la caricatura, el artista ha de buscar los elementos y características que hacen que una caricatura se quede en el plano de lo cómico o pase a ser grotesca. Para ello se sirve de las teorías de nivelación y agudización de la forma que aun sin ser determinantes juegan un papel importante a la hora de definir qué tipo de caricatura se está generando. La nivelación y la agudización ayudan a simplificar y eliminar ambigüedades, cosa que facilita la lectura del observador. Nivelando la forma se reducen el número de rasgos estructurales. Agudizándola, en lugar de reducir el número de rasgos estructurales, se diferencian más entre sí los ya dados.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Dicho de manera más simple: con la nivelación estructural de la forma la caricatura se hace cómica y al agudizar sus rasgos estructurales esta llega a ser grotesca.

De cualquier forma, está claro que la caricatura puede producir una realidad aparentemente imposible y con ello lo cómico, “La caricatura es, pues, la forma extrema de lo feo pero precisamente por esto, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad”. (Eco, 2007, p. 154).

En efecto, la caricatura sobre todo es cómica y consiste en exagerar una forma hasta llegar, en momentos, a la deformidad y perder el sentido de la proporción pero, es en esta misma falta de armonía general donde nace una nueva armonía, como lo ratifica Umberto Eco en su tratado La historia de la fealdad:

La exageración que desfigura la forma ha de actuar como un factor dinámico que implica la totalidad. Su desorganización ha de volverse orgánica. Este concepto es el secreto de la producción de la caricatura. En su falta de armonía a través del exceso desagradable de un punto del todo, resurge de nuevo cierta armonía. (Eco, 2007, p. 154)

De lo dicho, podemos deducir firmemente que la buena caricatura se rige a un proceso programático, tal como lo dijera Valéry, difícilmente dejará que el azar tenga parte en su construcción y contrario a lo que podría parecer, introduce la exageración como un factor dinámico, elemental y estrictamente necesario que implica su totalidad y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva orgánico. La caricatura personal precisa de conocimiento previo, experiencia en el manejo de un proceso técnico, además de un alto grado de creatividad e ingenio por parte del artista para generar una obra de trascendencia tanto en su calidad estética, como en la contundencia del mensaje que se desea transmitir. “(...) se trata de una hermosa representación que hace un uso armónico de la deformación.” (Eco, 2007, p.152).

En el arte del siglo XX, son muchas las obras de arte que muestran una estética caricaturesca. Como ejemplo podemos citar: en la pintura, las señoritas de Avignon de Picasso, en la escritura, La metamorfosis de Kafka, o en la escultura, las obras de Giacometti; estas nos acercan a la esencia de la caricatura basada en la exageración de los rasgos humanos.

El movimiento del Expresionismo es una de las tendencias que más ha estado ligada a la caricatura. La caricatura siempre ha sido expresionista, pues el caricaturista juega con la apariencia de su modelo, y la trastoca para expresar precisamente lo que piensa acerca de ella. La caricatura se

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

diferencia sobre todo en que su estilo trata de captar de manera inmediata la crítica hacia un personaje sin ningún tipo de matización o ambigüedad, considerando a la deducción y más aún a la “intuición intelectual” -mencionada anteriormente- como los métodos más adecuados para el ejercicio de la producción artística.

La caricatura personal tiene un espacio en el arte contemporáneo en la medida en que reivindicó la creación artística como un asunto de la lógica y del intelecto, como lo hemos dicho, la condición programática, racional, coherente y creativa, se hace imprescindible a la hora de realizar una caricatura.

Además de captar la esencia del personaje y ser una representación más o menos real, la caricatura lleva consigo la representación de una idea, es ante todo algo que se quiere comunicar, bien puede ser una crítica o un elogio, pero desde una perspectiva abstracta ya que sobre todo se comunica un concepto y es esto lo que hace que la caricatura personal justifique plenamente, su posición dentro de las corrientes racionalistas del siglo XX.

Conclusiones

En cuanto a la teoría racionalista, la reflexión conceptual-racional, el uso de la técnica y el placer estético creativo-contemplativo, permiten valorar tanto, la estructura formal de la obra como los procesos de racionalización de la misma. Su propósito y concepción nada azarosa así como su elaboración sistemática distan mucho de la teoría de inspiración a la cual se refiere Jung con su visión irracionalista.

En el irracionalismo prima el inconsciente, a lo cual se opone el racionalismo, pues así como el concepto es el eje para la producción, también el espectador necesita tener un mínimo de contexto acerca de la idea o problema para poder relacionarse con sus obras. Pero es muy válido que además de “entender” la obra, el espectador pueda disfrutar con ella, extrañarse y hasta confundirse, sólo así la obra trascenderá en el tiempo.

El pensamiento ecléctico y el proceso ordenado como elementos vitales en la producción artística de la obra la ratifican como un producto racional. De ahí que aquel cúmulo de experiencias a las que Jung denomina Arquetipos no es el único recurso disponible para crear sino por el contrario y en cierta medida, se constituye en un límite físico y mental que reprime a la praxis y la reflexión.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

Trabajar en una idea para llevarla desde al plano imaginario al físico requiere de investigación y ensayos. La obra acabada surge como el resultado de un proceso de germinación mediante el cual, a través de una continuada sucesión de correcciones y sustituciones, la obra se define mientras se va decantando lentamente en una resolución formal.

La obra de arte debe dialogar en su contexto, por tanto, al igual que Valéry, se considera muy importante reparar en la poiesis como aquella dimensión espacio-temporal donde es posible resaltar y valorar la disciplina y constancia del autor. Digno de ser valorado, además es aquel inacabamiento de la obra que le enfrenta al espectador con una inminencia de revelación que nunca se produce.

Finalmente, el arte no merece una definición rígida, pues aunque casi siempre se espera que el resultado de la producción termine emanando luz sobre un abismo de incertidumbre, nunca se podría descartar la posibilidad de que el resultado termine desconcertándonos. Lo cierto es que una obra de arte tiene esa capacidad de trascender en la dimensión espacio-temporal para convertirse en el patrimonio espiritual de toda la humanidad, como lo diría Guattari: “el arte conserva y es lo único que en el mundo se conserva”.

Referencias

1. Cabezas, E. (2006). Reestructuración de entidades nacionales para lograr la seguridad ciudadana a nivel local. Programa Estudios de la Ciudad. Nro 12. Flacso Sede Ecuador, pp. 1-12.
2. Calvo, R. (2011). AEDL (Agente de Empleo y Desarrollo Local): Una aproximación sociológica al estudio de una nueva profesión. Universidad de Valencia. Tesis Doctoral. Valencia, España, pp.357.
3. Cárdenas, N. (2002). El desarrollo local, su conceptualización y procesos. V Provincia . . Revista de la Universidad de los Andes.
4. Carrión, F. (2006). Seguridad ciudadana y gobiernos locales. Ciudad Segura Programas de Estudios de la ciudad. Nro. 12. FLACSO, Ecuador. , pp.1-12.
5. Carvajal, B. (2011). Desarrollo local: manual básico para agentes de desarrollo local y otros actores. Euned Edición Digital. España.

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

6. Chinchilla, L., & Vorndran, D. (2018). SEGURIDAD CIUDADANA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. Desafíos e innovación en gestión y políticas públicas en los últimos 10 años. Banco Interamericano de Desarrollo.
7. Córdova, E. (2008). Construcción política ciudadana y desarrollo en Venezuela. Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt. Costa Oriental del Lago de Maracaibo. Venezuela, pp. 1-15.
8. Delgado, V. (1998). Comentarios sobre seguridad ciudadana. Revista de Estudios Sociales. Nro. 2, pp. 41-43.
9. Diamantopoulou, A. (2001). Comisaria de Empleo y Asuntos Sociales de la Unión Europea.
10. Güell, P. (1998). Subjetividad Social y Desarrollo Humano.
11. Loader, I., & Walker , N. (2006). Necessary Virtues: The Legitimate Place of the State in the Production of Security, en Jennifer Wood y Benoit Dupont (eds.) . Democracy Society and the Governance of Security, Nueva York , pp.165-195.
12. Marques, H. (2009). Desarrollo local a escala humana. Polis Revista de la Universidad Bolivariana. Chile.
13. Mesquita, N. (2008). 2008 Ensayos sobre seguridad ciudadana. . Ecuador : Flacso.
14. MICS-Senplades. (2017). Plan de Seguridad Integral 2014-2017 . GUAYAQUIL.
15. Ojeda, L. (2006). ¿Descentralización y/o desconcentración de la seguridad ciudadana? Un dilema para el debate. Programa Estudios de la Ciudad. Nro 12. Flacso Sede Ecuador, pp. 1-12.
16. Pérez, J. (2015). Introducción al concepto de desarrollo. Economía y Desarrollo. Nro 3. .
17. PNUD. (2006). Guía de Evaluación de la Seguridad Ciudadana en América Latina y El Caribe". Centro Regional de conocimientos y servicios para América Latina y el Caribe del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 2006.
18. PNUD. (2009-2010). Abrir espacios para la seguridad ciudadana y el desarrollo humano. Informe sobre Desarrollo Humano para América Central, IDHAC, 2009-2010.
19. PNUD. (2013). Sinopsis: Seguridad Ciudadana. Prevención de crisis y recuperación. USA: PNUD .

Dicotomías epistemológicas de la creatividad en la obra de arte según las corrientes filosóficas del
Racionalismo / Irracionalismo

20. PNUD. (2013-2014). Seguridad Ciudadana con Rostro Humano: Diagnóstico y propuestas para América Latina. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PDNUD), pp.285.
21. PNUD. (5 de abril de 2014). Sinopsis: Seguridad Ciudadana. Obtenido de Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo: <https://www.undp.org/content/undp/es/home/librarypage/crisis-prevention-and-recovery/IssueBriefCitizenSecurity.html>
22. Posas , M. (2007). Ciudadanía y desarrollo humano. Serie Estudios sobre Desarrollo Humano, Colección Cuadernos de Desarrollo Humano, n° 2, Honduras, PNUD.
23. Santamaría, F. (2014). Desarrollo local. Hypergeo. Francia.
24. Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2017). Plan Nacional de Desarrollo. Plan Nacional para el Buen Vivir 2017-2021. Quito.
25. Sforzi, F. (1999). El desarrollo local existe en la práctica, pero ¿existe en la teoría?: los distritos industriales. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, Servicio de Publicaciones.
26. Tudela, P. (2006). Centro de investigación y desarrollo policial. Cidepol. Chile.
27. Tudela, P. (2006). Centro de investigación y desarrollo policial. Chile: Chile: Cidepol .

©2020 por los autores. Este artículo es de acceso abierto y distribuido según los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).