

Cuadernos de Trabajo sobre Ética de la Investigación  
Cuaderno 3 | Volumen 1

Arte e investigación

**El paradigma  
performativo.  
Anotaciones sobre  
la naturaleza de  
la investigación  
artística**

Alejandro León Cannock

VICERRECTORADO DE  
**INVESTIGACIÓN**

OFICINA DE ÉTICA DE LA  
**INVESTIGACIÓN**  
E INTEGRIDAD CIENTÍFICA



**PUCP**



Cuadernos de Trabajo sobre Ética de la Investigación  
Cuaderno 3 | Volumen 1

Arte e investigación

**El paradigma  
performativo.  
Anotaciones sobre  
la naturaleza de  
la investigación  
artística**

**Alejandro León Cannock**

## *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*

Alejandro León Cannock

Copyright © 2018

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Vicerrectorado de Investigación, Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: 626-2000  
etica.investigacion@pucp.edu.pe  
<http://investigacion.pucp.edu.pe/unidad/oficina-de-etica-de-la-investigacion-e-integridad-cientifica-oeii/>

### **Arbitraje:**

La serie *Cuadernos de Trabajo en Ética de la Investigación* presenta textos académicos que han sido sometidos a revisión externa por expertos (*peer-review*) internacionales en la modalidad de doble ciego; es decir, quien evalúa desconoce la identidad del autor y este, a su vez, desconoce las identidades de los evaluadores. Ello tiene la finalidad de evitar cualquier sesgo que afecte la objetividad de la evaluación.

Traducción: Iván Villanueva

Diseño editorial y corrección de estilo: Púrpura. Apoyo Editorial

Primera edición digital: octubre de 2018

Derechos reservados. El contenido de este trabajo puede ser libremente reproducido, traducido o distribuido siempre que se dé la atribución a los correspondientes autores y a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISBN: 978-612-47745-3-9

ISSN: 2519-7614

Título clave: Cuadernos de trabajo en ética de la investigación

Título clave abreviado: Cuad. trab. ética investig.

URL: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148>

## Resumen

Al menos desde fines del siglo XX, se viene discutiendo si la *creación artística* puede definirse como un 'proceso de investigación', es decir, como una particular forma de producir conocimiento. Las posiciones ortodoxas sobre la naturaleza del arte y de la ciencia habían mantenido rígidamente separados ambos dominios, pues el primero estaba orientado a la creación de objetos estéticos (*contemplación* del mundo), mientras que el segundo apuntaba a la elaboración de sistemas teóricos (*explicación* del mundo). Sin embargo, un conjunto de transformaciones –epistemológicas, estéticas y políticas– operadas en el seno de la cultura occidental durante el siglo XX ha permitido la paulatina aproximación de dichos territorios. Por un lado, ello se debe a que la ciencia ha dejado de entenderse en su versión positivista como el espacio de la objetividad radical; por el otro, es consecuencia de que se ha comenzado a entender el arte como un lugar en el que se articula una comprensión preconceptual y no-conceptual de la realidad. Por ello, los especialistas han empezado a hablar de la existencia de un nuevo paradigma de investigación que, junto con los clásicos paradigmas cuantitativo y cualitativo –extensamente usados en las ciencias naturales, sociales y humanas–, estaría reclamando “derecho de ciudadanía” al interior del mundo académico. Aquel nuevo paradigma *performativo* agrupa a las disciplinas del arte y del diseño en las que la práctica creativa es el núcleo del proceso de investigación. El presente ensayo busca trazar una cartografía de dicho nuevo territorio de investigación con el objetivo de ver cuáles son sus dimensiones disciplinarias básicas: su ontología –¿cuál es su objeto de estudio?–, su epistemología –¿qué tipo de conocimiento produce?– y su metodología –¿qué métodos de investigación utiliza?–.

## Abstract

At least since the late 20th century, it is being discussed if *artistic creation* can be defined as “research process”, i. e. as a particular form of producing knowledge. Orthodox stances on the nature of art and science had maintained both domains separate, considering that the former focused on the creation of aesthetic objects (the *contemplation* of the world), while the latter addressed the elaboration of theoretical systems (the *explanation* of the world). However, a set of transformations –related to epistemology, aesthetics, and politics– which took place at the center of Western culture during the 20th century has led to an ever-closer position of both of these fields. On the one hand, this results from science no longer being understood through positivism, as a space of radical objectivism. On the other hand, it is a consequence of art being understood as a site of pre-conceptual and non-conceptual comprehension of reality. Therefore, practitioners have started discussing the existence of a new research paradigm that is claiming its “right to live” in the academic world, among the conventional quantitative and qualitative paradigms –extensively used in natural, social and human sciences. This new *performative* paradigm gathers art and design disciplines, within which creative practice is the research process kernel. This essay aims at delineating this new research territory in order to consider its fundamental disciplinary contours: its ontology –what is its object of study?–, its epistemology –what kind of knowledge does it produce?–, and its methodology –what research methods does it use?–.

# Contenido

<b>Presentación</b>	<b>7</b>
<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>1. Arte e investigación: un amor (im)posible</b>	<b>14</b>
1.1. Presupuestos filosóficos de los paradigmas cuantitativo y cualitativo	14
1.2. La imagen dogmática del arte	17
1.3. Hacia una transformación de la concepción del arte y del artista	22
1.3.1. Revolución epistemológica: del positivismo al constructivismo	22
1.3.2. Revolución institucional: arte y universidad	24
1.3.3. Revolución estética: del arte expresivista al arte del concepto	26
<b>2. El paradigma performativo</b>	<b>34</b>
2.1. Precisiones terminológicas: investigación <i>sobre, para, a través de y en arte</i>	34
2.2. Hacia una caracterización de la investigación en arte	38
2.2.1. El artista-como-investigador: de la experiencia a la reflexión y viceversa	38
2.2.2. Formalización del proceso: criterios de legitimación de la investigación artística	40
2.2.3. La importancia de la metodología en la investigación artística	43
a. ¿Método o antimétodo?	43
b. Pluralismo metodológico: adoptar e inventar	44
c. Métodos de investigación usados en la investigación artística	46
<b>3. A modo de conclusión: presupuestos filosóficos del paradigma performativo</b>	<b>48</b>
<b>4. Referencias</b>	<b>52</b>

## Presentación

En el contexto global contemporáneo, la prolífica discusión académica en torno a la investigación artística –que se iniciara en la década de 1960– continúa en ciernes. Este interesante debate se ha desarrollado con mayor énfasis en Europa –particularmente desde la década de 1990– en el ámbito de los programas doctorales de las facultades de arte, las cuales debieron adecuarse a las condiciones académicas exigidas por las universidades dentro de los procesos educativos conocidos como el Programa Erasmus y, posteriormente, el Proceso de Bolonia.

En ese sentido, son materia de discusión las metodologías interdisciplinarias que las prácticas artísticas abordan, los criterios académicos para su evaluación y los límites controversiales de la ética, los cuales se dibujan y desdibujan al entrar en el territorio de la investigación artística. Se trata de un vasto territorio que abarca diversas denominaciones tanto en inglés –*research based art, practice-based research, practice-led research, practice-as-research* y *artistic research*– como en español –*investigación en arte, investigación desde el arte e investigación artística*–; si bien estos no son los únicos términos existentes, son los más utilizados. Lo que sí queda claro en este diálogo es que hay una fina, pero contundente, distinción entre *arte* e *investigación artística*. En el contexto de esta discusión abierta –en la cual entran a tallar diversos factores tanto institucionales como ciudadanos y morales–, la ética de la investigación artística juega un rol fundamental.

En el ámbito latinoamericano, se han producido escasos esfuerzos por establecer reflexiones éticas y lineamientos académicos que se retroalimenten en torno a este tema. En el contexto nacional, la situación es similar: las escuelas y facultades de arte aún mantienen una división interna modernista, es decir, por géneros. Por ello, cabe destacar que, localmente, la discusión específica sobre la investigación en el ámbito artístico se esté desarrollando de la mano de reflexiones acerca de la ética de la investigación artística, las cuales han comenzado a tomar forma en los últimos años, principalmente en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Con este propósito, desde 2017, la Dirección de Gestión de la Investigación del Vicerrectorado de Investigación de la PUCP, en colaboración con la Facultad de Arte y Diseño, y la Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica, ha realizado esfuerzos pioneros tanto en el ámbito nacional como en la región sudamericana. El presente cuaderno de trabajo –conformado por dos volúmenes– resulta precursor en la temática abordada y forma parte del esfuerzo institucional señalado anteriormente.

Ambos textos emergen al poco tiempo de la publicación de la primera edición de la *Guía de investigación en Arte y Diseño –Arte–* (2017), que tiene el objetivo de servir como referencia a estudiantes que desean postular a las becas de investigación otorgadas por la PUCP: el Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación, para estudiantes de pregrado; el Programa de Apoyo al Desarrollo de Tesis de Licenciatura; y el Programa de Apoyo a la Investigación para Estudiantes de Posgrado. Asimismo, se suman diversas iniciativas relevantes, como el Primer Encuentro de Investigación: Artes Escénicas, Arquitectura, y Arte y Diseño (PUCP), y el I Laboratorio de Proyectos de Investigación en Arte y Diseño (PUCP), un evento interinstitucional que contó con la participación de alumnos y docentes de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, y de la Facultad de Diseño de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. De este modo, es posible inferir que las reflexiones sobre la ética y la investigación artística –a partir del paradigma performativo– que se abordan en los presentes volúmenes contribuyen con el proceso de cambio de paradigma epistemológico que la Facultad de Arte y Diseño ha emprendido desde 2016 en el contexto de acreditación y de conmemoración de sus ochenta años de vida institucional.

Fuera de este ámbito académico, el cual se encuentra en una fase inicial y es particularmente reducido, la investigación artística en el contexto local aún no goza de legitimidad como disciplina académica. Los rasgos ontológicos, epistémicos, metodológicos, críticos y éticos que la caracterizan

poseen cualidades que parecen inasibles o que, en todo caso, escapan de las formas y formatos bajo los que usualmente se miden los resultados disciplinares de las ciencias; por ende, su legado se mantiene incierto y vulnerable al paso del tiempo. Por ello, se puede considerar valioso el momento de transición que los estudios de la Facultad de Arte y Diseño atraviesan actualmente: la pedagogía tradicional –vinculada con la *imagen dogmática del arte*– se dirige hacia el *paradigma performativo* y contemporáneo mencionado por Haseman (2006), y al que se hace referencia en el presente cuaderno de trabajo. En todo caso, lo antes señalado parece evidenciar la puesta en marcha de una nueva escena académica en la que la práctica creativa considera la investigación artística como parte esencial de su expresión contemporánea. Por ello, es de suma importancia que las reflexiones expuestas en estos dos volúmenes tengan un potencial asidero en las futuras transformaciones académicas que se puedan emprender tanto en la Facultad de Arte y Diseño como en el ámbito universitario interdisciplinar e interinstitucional.

El volumen 1, “El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística”, traza un exhaustivo estado de la cuestión y explica el cambio del paradigma epistemológico de lo tradicional a lo contemporáneo; por su parte, el volumen 2, “¿Más allá del bien y del mal? Notas sobre la ética de la investigación artística”, delimita el complejo terreno que podría abordar la ética de la investigación en arte. El autor de este cuaderno de trabajo, Alejandro León Cannock,

forma parte de la comunidad PUCP y cuenta con posgrados en Filosofía y Fotografía Contemporánea. Sus principales líneas de investigación se centran en la teoría fotográfica, la fotografía artística contemporánea en el Perú y la naturaleza de la investigación artística; asimismo, ha presentado muestras fotográficas en diversos continentes. De este modo, su perfil evidencia una vasta experiencia que va desde la práctica artística hasta la teoría estética. A partir de estas áreas de conocimiento, León Cannock articula con claridad y rigurosidad académica las paradojas de ambas problemáticas en el escenario global. Si bien no se abordan estos temas enmarcados en el contexto local –probablemente por su carácter incipiente–, sus anotaciones representan un aporte significativo para reflexionar y poner en práctica los avatares éticos de la investigación aplicada a la realidad nacional. Este reto es un pendiente y, sin duda, la lectura de ambos ensayos motivará el interés de la comunidad académica.

A todas luces, y a modo de conclusión, en el emergente contexto de la investigación artística y su aplicación ética, tal como lo plantea León Cannock, es plausible –e, incluso, urgente– constituir un comité de ética de la investigación artística. Más allá de simplemente heredar los cánones de las ciencias sociales, es de suma importancia proponer un conjunto de lineamientos sobre la base de las características propias de las disciplinas artísticas. Como ha sido antes mencionado, el esfuerzo institucional en ese sentido ha dado diversos frutos que, esperamos, con el tiempo y una voluntad académica sostenida, se consoliden.

**MA Alejandra Ballón Gutiérrez**

*Coordinadora Académica de la Dirección de Estudios de la  
Facultad de Arte y Diseño*

# El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística

**Alejandro León Cannock\***

---

\* Licenciado y Magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Egresado del Máster Latinoamericano de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen. Doctorando en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria, especialidad de Fotografía, en la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles y en la Universidad Aix-Marseille (Francia).



# Introducción

Sócrates, en los albores de la cultura occidental, sostuvo que un principio epistemológico básico consiste en que los interlocutores en una discusión estén de acuerdo, por lo menos, en las definiciones de los términos en torno a los que gira su debate. De lo contrario, corren el riesgo de hablar de elementos aparentemente iguales porque llevan el mismo nombre, pero diferentes en relación con el concepto que significan y con la realidad que designan.<sup>1</sup> Para ello, inventó una forma de preguntar que, aunque parezca obvia en la actualidad, revolucionó la epistemología en aquel contexto y ayudó a construir las bases de la reflexión filosófica y científica que se desarrolló en Occidente durante los siguientes siglos. La pregunta en cuestión fue: “¿qué es...?”. Esta, en su simplicidad, dirige el pensamiento de quien la concibe más allá de las meras opiniones subjetivas hacia la determinación de la esencia objetiva del término en discusión.<sup>2</sup> Partiendo de este principio, en las siguientes páginas, buscaremos de forma provisional –pues somos conscientes de la complejidad de nuestra empresa– responder qué significa *investigar*. Gracias a este punto de partida, en la segunda parte de nuestro ensayo, podremos determinar en qué consiste la investigación artística, forma de investigar que, al menos desde hace unos 30 años, reclama el derecho de ser considerada igual de válida que otras formas ya reconocidas, como las que se despliegan en las ciencias naturales o sociales.

Con un espíritu crítico similar al de Sócrates, el filósofo Ludwig Wittgenstein sostuvo, ya en el siglo XX, que gran parte de nuestros problemas filosóficos surge de simples confusiones lingüísticas. Por ello, proponía como método crítico reflexionar sobre el uso común de nuestras palabras para disipar la neblina que se cierne sobre ellas y, de este modo, comprender los significados que aquellas implican (Wittgenstein, 1988). Siguiendo esta metodología, se podría

<sup>1</sup> Un ejemplo de esta exigencia metodológica se encuentra en la discusión que mantiene con Menón sobre la definición de la *virtud* (Platón, 1983: 286, 71d4-74d4).

<sup>2</sup> “Aunque sean muchas y de todo tipo [las virtudes], todas tienen una única y misma forma [*eidos*], por obra de la cual son virtudes y es hacia ella donde ha de dirigir con atención su mirada quien responda a la pregunta y muestre, efectivamente, en qué consiste la virtud” (Platón, 1983: 286, 71d4-74d4).

decir que el verbo *investigar* se usa, normalmente, como sinónimo de *buscar, indagar, preguntar, explorar, encontrar, descubrir*. En este sentido, se refiere al intento de ‘revelar algo’.<sup>3</sup> Esta es la razón por la que se aplica a múltiples actividades, como la de los policías, detectives, exploradores, arqueólogos, buzos submarinos, astronautas, médicos y, evidentemente, científicos. Lo común a estas actividades es que conciben la investigación como un proceso que permite abandonar un estado de ignorancia y acceder a uno de conocimiento. En este sentido genérico, se podría decir que todos los seres humanos investigamos, pues, de una u otra manera, siempre estamos buscando respuestas a las preguntas que la existencia nos plantea.

Si dejamos atrás el uso del lenguaje (el *habla común*) para enfocarnos en sus convenciones semánticas (el *sistema formal*), entonces debemos atender a la *sabiduría* del Diccionario de la Real Academia Española. En su primera acepción, este define *investigar* como ‘hacer diligencias para descubrir algo’ (RAE, 2016) y, en la tercera:

[...] realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia. (RAE, 2016)

Esta aproximación al concepto, al igual que las anteriores, destaca su finalidad: ‘producir conocimiento’. Sin embargo, añade tres aspectos que ofrecen una definición más compleja –*determinada*–, y permiten, al mismo tiempo, empezar a distinguir una investigación ordinaria de una realizada según los criterios formales de la ciencia. Primero, insinúa que la investigación es un *proceso* que se desarrolla progresivamente en el tiempo. Luego, afirma que busca nuevos conocimientos en una *materia*, es decir, en el contexto de una disciplina específica. Tercero, sostiene que

<sup>3</sup> El término griego del que proviene la palabra *verdad* es *aletheia*. Esta se puede traducir como ‘des-ocultamiento’. Según la cosmovisión griega, estar en posesión de una verdad es revelar algo que se hallaba oculto. Por ello, el *proceso de adquisición* (la investigación) *de conocimiento* (conjunto de verdades) es un ‘develamiento’.

debe ser *sistemática*, es decir, que debe estar guiada por una *metodología*. De no cumplir con estos requisitos, sería un simple "andar a tuestas", usando la famosa expresión de Kant (2005: 12, 14).

Sin embargo, aún podemos profundizar en nuestro análisis e ir más allá de las definiciones propuestas por el uso común y por las convenciones formales. Para ello, es necesario adoptar el punto de vista de un saber ya legitimado sobre lo que es la investigación. Tomando en cuenta la información especializada presentada en un manual, la investigación científica se define como "[...] un conjunto estructurado de procedimientos teóricos, metodológicos y técnicos que se emplean para conocer e interpretar los aspectos esenciales, las relaciones fundamentales de un determinado objeto o fenómeno de la realidad" (Garcés, 2000: 19).

Como se ve, existen tres aspectos necesarios para que una investigación sea considerada *científica*:

- i. Debe partir de un problema de estudio inscrito en un contexto.
- ii. Debe elegir un conjunto de procedimientos para realizar el análisis de dicho problema.
- iii. Debe producir y comunicar nuevos conocimientos sobre aquel problema.

Entonces, la estructura básica de una investigación está conformada por tres elementos: problema, proceso y producto.

Asimismo, Hernández, Fernández y Baptista sostienen que la investigación científica se caracteriza por ser *sistemática, controlada, empírica, crítica y procesual*. Sistemática y controlada, pues se desarrolla con disciplina, lo que permite evitar la casualidad y el azar; empírica, pues se basa en fenómenos observables de la realidad; crítica, pues se eliminan las preferencias personales y los juicios de valor para juzgar de manera objetiva el fenómeno observado; y procesual, pues es dinámica, cambiante y continua, pero sigue etapas que se desarrollan y derivan unas de otras (Hernández, Fernández y Baptista, 1991: XXII-XXIII).

Gracias a las aproximaciones presentadas hasta este punto, se puede decir que disponemos de los elementos necesarios para concebir una idea provisional de lo que es la investigación científica. No obstante, dicha definición es, al mismo tiempo, lo suficientemente general como para evitar comprometerse con alguna de las diferentes formas de investigar que existen –por ejemplo, las que se llevan a cabo en los ámbitos de la física, de la antropología o de la historia–. Esta última acotación es de singular relevancia para nuestra exploración, pues permite reconocer que cada ámbito disciplinar posee sus propios objetos y estrategias de investigación,<sup>4</sup> constatación que será clave para comprender las particularidades de la investigación artística. Fue Aristóteles el primero en tomar consciencia de la importancia de realizar esta distinción. En la *Ética a Nicómaco*, sostuvo que es absurdo exigirles el mismo rigor a todas las investigaciones: por ejemplo, los conocimientos éticos son diferentes a los matemáticos, pues los primeros se refieren a un objeto de estudio más inestable y contingente.<sup>5</sup> En el contexto contemporáneo –pero siempre en la misma línea que el viejo Aristóteles–, el investigador holandés Henk Borgdorff sostiene que, desde una perspectiva ontológica, los diferentes tipos de investigación académica están concernidos y determinados por diferentes tipos de hechos: los *hechos científicos*, afirma, se distinguen de los *hechos sociales* y ambos se diferencian de los *hechos históricos* (2012 [2005]: 46).

No obstante, a pesar de que cada una de las diferentes disciplinas que se han ido formado a lo largo de la historia posee sus particularidades, al mismo tiempo, han sido subsumidas en las dos categorías generales que establecen

<sup>4</sup> La PUCP está publicando guías de investigación para cada disciplina, incluida la de Arte y Diseño: <<http://investigacion.pucp.edu.pe/herramientas-para-investigar/guias-de-investigacion/>>.

<sup>5</sup> "Se haría una descripción suficiente, si se alcanzara claridad completa en lo que se refiere a la materia subyacente, pues no hay que buscar la precisión por igual en todas las disciplinas [...]" (Aristóteles, 2001: 49). Esta temprana distinción anticipa la diferencia entre ciencias naturales y ciencias sociales. Como veremos, lo que tradicionalmente distingue a las disciplinas es el *grado de exactitud de sus conocimientos*: mayor objetividad para las ciencias de la naturaleza, menor para las sociales. ¿Y en el caso del arte? La exactitud no parece ser un criterio para abordar el problema del conocimiento en el arte.

los paradigmas<sup>6</sup> de investigación que han dominado el desarrollo de la ciencia en Occidente durante los últimos 200 años: el cuantitativo y el cualitativo.<sup>7</sup> Como veremos en la primera parte de este ensayo, ambos paradigmas de investigación han sido largamente estudiados y debatidos, lo que ha producido un gran bagaje de conocimiento para cualquier persona interesada en iniciarse en la investigación científica. Esto no quiere decir, claro está, que sean impermeables a la crítica.

En las últimas tres décadas, sin embargo, un fenómeno viene llamando la atención de los especialistas que se ocupan de reflexionar sobre la naturaleza de la investigación científica. Como afirma Brad Haseman en "A Manifesto for Performative Research", un texto programático publicado en 2006, actualmente somos testigos del nacimiento de un nuevo paradigma de investigación que agrupa a las disciplinas pertenecientes al territorio del arte y el diseño. Este nuevo paradigma se está desarrollando a partir de la consideración, en palabras de Borgdorff, del "estatus intrínseco propio de los hechos artísticos", el cual debe ser claramente diferenciado de los hechos naturales, sociales e históricos (2012 [2005]: 46). En la misma dirección, Hannula, Suoranta y Vaden señalan que la investigación artística es un área que lentamente, pero con seguridad, está articulando sus propios criterios de investigación basándose en sus características y prácticas particulares (2005: 10).

---

<sup>6</sup> "[...] sistema básico de creencias o modo de ver el mundo que guía al investigador, no solo en elecciones del método sino en caminos epistemológicos y ontológicos fundamentales" (Guba y Lincoln, 1994: 1, pdf). La noción de *paradigma* proviene de la obra de Thomas Kuhn (2004).

<sup>7</sup> No existe un uso estándar de estos términos. En algunos casos, son sustantivos que nombran paradigmas; en otros, adjetivos que califican paradigmas. Hemos decidido usarlos en el primer sentido para enfatizar, siguiendo a Haseman, la *diferencia* entre disciplinas: "La división cuantitativo-cualitativo es una de las distinciones metodológicas establecidas más duraderas en el mundo académico. Aunque casi todo autor contemporáneo advierte no verlas como categorías herméticamente selladas, las categorías 'cuantitativo' y 'cualitativo' resultan ser nociones útiles, distintivas y que se oponen entre sí sobre los propósitos y el desarrollo de diferentes enfoques de investigación" (2006: 2, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra.]. Existen otros términos que se usan para nombrar a los paradigmas de investigación, por ejemplo, *positivista* (cuantitativo), *postpositivista* (preponderantemente cuantitativo, aunque admite lo cualitativo), *interpretativo* y *constructivista* (cualitativos, aunque recurren a métodos cuantitativos) (Guba y Lincoln, 1994; Ricoy, 2006; y Ramos, 2015).

El objetivo de nuestro ensayo será, por lo tanto, presentar y discutir el estado actual de las reflexiones en torno al origen y desarrollo de la investigación artística.<sup>8</sup> A lo largo de esta exploración, intentaremos responder, de una u otra manera, a las preguntas clave que, según sostiene Borgdorff en su clásico artículo "The Debate on Research in the Arts" (2012 [2005]), todo nuevo ámbito de investigación debe resolver para alcanzar la madurez disciplinar. En primer lugar, se encuentran las preguntas ontológicas: *¿cuál es la naturaleza y cuáles son las características principales del objeto de estudio de la investigación artística?* En segundo lugar, las preguntas epistemológicas: *¿qué tipo de conocimiento produce la investigación artística?* y *¿cómo se documenta y comunica dicho saber?* Finalmente, las preguntas metodológicas: *¿qué métodos utiliza la investigación artística?* y *¿debe importar los de la investigación científica o debe inventar los propios?*

En la primera parte del ensayo, se presentan los presupuestos filosóficos que sostienen a los dos paradigmas de investigación tradicionales: el cuantitativo y el cualitativo. Se verá cuáles son las condiciones básicas que, *supuestamente*, una investigación debe respetar para calificar como científica y académica. Luego, se expondrán las razones por las cuales, *supuestamente*, la creación artística y la investigación científica han sido consideradas a lo largo de la historia moderna de Occidente dos actividades antagónicas. Finalmente, se analizarán tres acontecimientos que, a lo largo del siglo XX, han permitido que este antagonismo se comience a diluir.

La segunda parte del ensayo está dividida en dos secciones. En la primera, se expondrá una serie de precisiones terminológicas con la finalidad de mostrar que investigación *en arte*, *para el arte*, *sobre arte* y *a través del arte* son formas diferentes de exploración. En la siguiente sección, se abordará el núcleo de nuestra reflexión: definir y caracterizar la *investigación en arte*.

---

<sup>8</sup> Esta reflexión ya se ha iniciado en nuestra universidad con la *Guía de investigación en Arte y Diseño* (Ballón, Guerra, Mitrovic y Gruber, 2017), y con la publicación de *Investigaciones en arte y diseño. Tomo 1* (Purizaga, Radulescu y Tamani, 2017). Asimismo, se han realizado tres ediciones del Congreso de Investigaciones en Arte y Diseño (2015, 2016 y 2017).

# 1. ARTE E INVESTIGACIÓN: UN AMOR (IM)POSIBLE

Para entender el estatus ontológico y epistemológico de estos *hechos artísticos* y, así, determinar la naturaleza y características del paradigma performativo, es requisito tener, como telón de fondo, los presupuestos que sostienen al paradigma cuantitativo y al cualitativo, pues estos han establecido las condiciones de posibilidad –en el sentido kantiano– de la investigación científica. Como veremos en la segunda parte, el paradigma performativo es hijo de estos y, en ese sentido, aunque traza su propio destino, carga una herencia ineludible.

## 1.1. Presupuestos filosóficos de los paradigmas cuantitativo y cualitativo

El paradigma cuantitativo representa la comprensión tradicional –muchas veces, calificada como la “correcta”– de la investigación científica: “Los planteamientos de una de estas posturas [el paradigma cuantitativo] se han identificado con el método correcto de hacer investigación –un tipo de ortodoxia” (Guba, 1981: 152). Nacido en los albores de la Modernidad, durante la Revolución Científica (siglos XV y XVI), a partir de las reflexiones de Descartes, Galilei, Bacon, entre otros, alcanzó su apogeo en el siglo XIX con el positivismo de Auguste Comte (2007). Agrupa, en principio, a las ciencias naturales y exactas.<sup>9</sup>

El modelo de este paradigma es la matemática (la “reina de las ciencias”), pues cumple, según Guba y Lincoln, un objetivo fundamental: la cuantificación (1994: 2, pdf). Además, su estructura básica es deductiva: establece hipótesis que contrasta con evidencia empírica. La contrastación puede aspirar a la verificación (versión positivista) o a la falsación (versión postpositivista).<sup>10</sup> El objetivo de las ciencias en este

paradigma es la predicción y el control de los fenómenos (naturales o sociales). Para ello, recurre a estrategias y modelos estadísticos y matemáticos que permiten medir y cuantificar dichos fenómenos. De esta forma, sostiene Haseman, su objeto de análisis lo plantea en términos “numéricos”. Su objetivo final es aislar principios que permitan generalizar los hallazgos y formular leyes invariables. Esta búsqueda surge de la convicción de que solo los datos cuantitativos son válidos, es decir, *objetivos*. Por ello, es necesario suprimir el punto de vista del investigador (Haseman, 2006: 1-2, pdf; y Guba y Lincoln, 1994: 2, pdf).

Algunos de sus principales presupuestos filosóficos se presentan a continuación:

- i. **La uniformidad en el curso de la naturaleza.** El objeto de estudio de este paradigma está compuesto por los fenómenos –naturales y sociales–, definidos a partir de sus regularidades.<sup>11</sup>
- ii. **La neutralidad del investigador.**<sup>12</sup> Para determinar de forma objetiva las leyes, el investigador debe poner entre paréntesis su ser empírico (psicohistórico) y comportarse como un ser puramente racional.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Sobre este tema, véase Guba y Lincoln (1994: 1, pdf).

<sup>10</sup> Durante el siglo XX, el positivismo entró en crisis y dio lugar a una versión “débil” de sí mismo: el postpositivismo. Popper (2008) propuso la falsación como criterio de verificación: la imposibilidad de demostrar que una teoría es falsa (Guba y Lincoln, 1994: 8).

<sup>11</sup> Desde la Modernidad, se ha discutido este presupuesto. Según Hume (1992), la uniformidad de la naturaleza no puede ser demostrada inductivamente, porque este método presupone aquello que busca demostrar. Por esta razón, debe ser asumida como un principio no demostrado para la investigación científica.

<sup>12</sup> Para Rizo-Patrón, este presupuesto (el exilio del sujeto) es clave para el desarrollo de la ciencia: “El progreso visible en la ciencia moderna y contemporánea, entendida como «objetiva», técnica y natural exige así como la *conditio sine qua non* de su éxito metodológico la expulsión de toda descripción de las capacidades humanas y elementos contextuales («de horizonte», espacio-temporales, históricos, valorativos, prácticos, culturales u otros, en suma humano-vitales) involucrados en la producción de su discurso [...]” (1994: 280-281).

<sup>13</sup> En las *Meditaciones metafísicas*, Descartes realiza un ejercicio de abstracción que reduce lo humano a su ser racional: “Ahora no admito nada que no sea necesariamente verdadero; yo no soy, pues, hablando con precisión, sino una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón [...]” (2008: 157).

- iii. **El dualismo ontológico.** La diferencia de naturaleza entre el sujeto que piensa y el objeto pensado es la condición de posibilidad de la *regularidad* y la *neutralidad* mencionadas.<sup>14</sup> La *distancia epistémica* permite la objetividad en la producción de conocimiento.
- iv. **La universalidad del conocimiento.** Las condiciones culturales no deben influir en los resultados de las investigaciones; estos no expresan lo que a un grupo de investigadores le parece, sino cómo es el mundo en sí mismo. Por ello, el conocimiento en este paradigma es, como el de las matemáticas, objetivo, universal y necesario.<sup>15</sup>
- v. **El ideal de progreso.** Si el conocimiento no es provisional, entonces, cuando se demuestra una teoría, se aportan, acumulativamente, nuevas verdades al edificio del saber. Esto implica la idea de *progreso*<sup>16</sup> y, con ella, una meta: el *saber absoluto*.<sup>17</sup>
- vi. **La verdad como adecuación.**<sup>18</sup> Se está en posesión de una verdad si se logra articular un conjunto de ideas, expresadas en un lenguaje simbólico, que corresponda a la estructura de un fenómeno. Por ello, la relación dualista entre sujeto y objeto es especular (Rorty, 2010).
- vii. **El método.** La investigación ingresó al "seguro camino de la ciencia" (Kant, 2005: 14) gracias a una revolución en su método, pues este permitió transitar de la intuición, el azar y la casualidad a la reflexión, el rigor y la causalidad.

El paradigma conformado por las ciencias cuantitativas se fue consolidando a lo largo de la Modernidad. Sin embargo, durante el siglo XIX, surgió la necesidad de desarrollar esquemas de investigación para dar cuenta de fenómenos que no podían ser explicados a partir de los presupuestos y

exigencias de este paradigma.<sup>19</sup> Ante este problema, nacieron las ciencias sociales y humanas. Uno de los pioneros en este ámbito fue el filósofo Wilhelm Dilthey, quien afirmó:

Junto a las ciencias de la naturaleza se ha desarrollado, espontáneamente, por imposición de la misma vida, un grupo de conocimientos unidos entre sí por la comunidad de su objeto. Tales ciencias son la historia, la economía política, la ciencia del derecho y del estado, la ciencia de la religión, el estudio de la literatura y de la poesía, de la arquitectura y de la música, de los sistemas y concepciones filosóficas del mundo, finalmente, la psicología. Todas estas ciencias se refieren a una misma realidad: el género humano. Describen y relatan, enjuician y forman conceptos y teorías en relación con esa realidad. (Citado en López Molina, 2008: 409)

El objeto de estudio del paradigma cualitativo no es la regularidad de la naturaleza, sino la variabilidad de las formas simbólicas. A diferencia del paradigma cuantitativo, que busca *cuantificar* los fenómenos estudiados, el cualitativo tiene la intención de *cualificarlos*, es decir, de determinar su sentido y su valor; por ese motivo, no puede guiarse por un modelo abstracto y numérico como el matemático. Su modelo es la antropología, entendida como ciencia *del hombre por el hombre y para el hombre*. Esto implica un vínculo dialógico entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, pues se aspira a comprender los eventos a partir de los significados de las personas involucradas: se exploran sus creencias, intenciones, deseos, anhelos, ideologías. Para lograrlo, como afirma Haseman, el paradigma cualitativo recurre a procesos inductivos y métodos que incluyen el punto de vista del investigador y de los participantes.<sup>20</sup> Su objeto se define en términos *textuales o narrativos* (Haseman, 2006: 3, pdf), pues lo importante es *hablar y hacer hablar*.

<sup>14</sup> El dualismo proviene del idealismo de Platón y del misticismo de Pitágoras; se mantiene vigente durante el Medioevo en la religión judeo-cristiana; y en la Modernidad es secularizado en la filosofía y en la ciencia.

<sup>15</sup> En Descartes (2008), se aprecia esta exigencia. En la primera meditación, realiza un "duda metódica" que le permite descartar los conocimientos que no cumplan con el requisito de la certeza absoluta.

<sup>16</sup> Los filósofos más importantes de la Modernidad compartieron dicho ideal: Descartes, Kant, Hegel, Comte, etcétera.

<sup>17</sup> Los filósofos que, con mayor rigor, han cuestionado este ideal a lo largo del siglo XX son Karl Popper, Thomas Kuhn y Paul Feyerabend.

<sup>18</sup> Esta posición se inicia con Aristóteles en la Antigüedad, pasa por Locke en la Modernidad y llega hasta el "primer" Wittgenstein a inicios del siglo XX.

<sup>19</sup> "Ciertamente se puede afirmar que algunos elementos propios de lo humano pueden ser entendidos desde esta concepción de la ciencia [la del paradigma cuantitativo], en la medida que el ser humano efectivamente es un ser natural biológico constituido por una estructura físico-química. Sin embargo, parece difícil sostener que todo lo humano pueda ser reducido a categorías estrictamente cuantificables" (Del Pilar, 2006: 69).

<sup>20</sup> La observación participante es un método clave para producir conocimiento en las ciencias sociales.

Los siguientes son algunos de sus presupuestos filosóficos:

- i. **La variabilidad de los fenómenos humanos.** Es imposible hallar la regularidad que aseguraba el conocimiento objetivo en el paradigma cuantitativo. Ello se debe a que los fenómenos humanos poseen un alto nivel de indeterminación, pues son el resultado de agentes históricos dotados de libertad.<sup>21</sup>
- ii. **La parcialidad del investigador.** La imparcialidad del investigador ha sido cuestionada incluso en el paradigma cuantitativo, pues existen factores, –por ejemplo, disposiciones de la institución a la que pertenece el autor o el financiamiento con el que cuenta– vinculados con decisiones del propio investigador –a quién, qué, cuándo, dónde y cómo investigar– y que las supeditan. En la actualidad, la mayor parte de los investigadores asumen que una postura neutral, impersonal y objetiva no es factible (Ellis, Adams y Bchner, 2011: 2, pdf). Sin embargo, en el cualitativo, es evidente que la figura del investigador influye y altera su objeto de estudio, ya que es imposible que suprima su ser psichistórico al involucrarse en una relación humana. Esto multiplica el factor de variabilidad y cuestiona directamente la distancia epistemológica.
- iii. **El dualismo dialéctico.** No existe un dualismo ontológico, porque el ser humano investiga la misma naturaleza humana. Hay una distancia que se genera debido a la reflexión y la conceptualización, pero no es ontológica como la supuesta brecha que existe entre el espíritu y la naturaleza. Es –se podría decir– una distancia dialéctica: aquella producida por un pensamiento que se piensa.<sup>22</sup>

- iv. **El conocimiento probable.** Debido a la variabilidad, la parcialidad y la distancia dialéctica, es imposible hallar leyes que expliquen definitivamente los fenómenos humanos. Por ello, el conocimiento es probable, abierto a revisiones que modifiquen el resultado del proceso.
- v. **Del progreso al pragmatismo.** Si los asuntos humanos son variables, entonces el ideal de progreso se desmorona. El carácter constructivista de las teorías hace de ellas interpretaciones históricas. Tienen, así, un carácter pragmático (no dogmático). Se aceptan porque son útiles para comprender un fenómeno, no porque digan cómo son las cosas en sí mismas.
- vi. **La verdad como dotación de sentido.** En los asuntos humanos, no se puede hablar de hechos, en el sentido positivista; por lo tanto, la concepción de la verdad como ‘correspondencia’ no se aplica. Una explicación será más o menos verdadera dependiendo de qué tan profunda sea su comprensión del sentido y del valor de los acontecimientos investigados.<sup>23</sup> Así, la verdad será textual: interpretativa, constructivista y narrativa.
- vii. **El método.**<sup>24</sup> Las metodologías del paradigma cualitativo –participativas y relacionales– buscan penetrar en las cambiantes dinámicas de producción de sentido y valor de su objeto de estudio. Para lograrlo, es indispensable hacer hablar a los individuos, a los grupos, a las instituciones, a los objetos; al consciente y al inconsciente; al poder y a los contrapoderes, etcétera. La naturaleza y los objetos matemáticos, en cambio, no nos hablan: mudos y silenciosos, esperan ser explicados.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Existe un extenso debate sobre si la voluntad humana es libre (‘indeterminada’). De serlo, se concluiría, paradójicamente, que el ser humano pertenece y no pertenece al mismo tiempo al orden natural, que es determinado. Kant “superó” esta contradicción apelando al dualismo: el ser humano, en tanto habita dos órdenes de existencia ontológicamente diferentes, puede estar condicionado por las leyes de la naturaleza y, al mismo tiempo, actuar de forma autónoma (Kant, 2002).

<sup>22</sup> El nacimiento del paradigma cualitativo (siglo XIX) coincide con una redefinición de la comprensión de la naturaleza humana. El dualismo hegemónico, desde Pitágoras hasta Hegel, empieza a ser desterrado por filósofos, científicos y artistas materialistas que concebían la subjetividad como una unidad: Nietzsche, Darwin, Marx, Freud, entre otros.

<sup>23</sup> Guba sostiene que, en el paradigma cualitativo, no sirve el isomorfismo teoría-hechos, pero sí el isomorfismo teorías-vivencias. Aquí se apoyaría el “valor de verdad” (Guba, 1981: 153).

<sup>24</sup> Gray y Malins señalan que las metodologías usadas por las ciencias del hombre no fueron autónomas desde el inicio: “Las investigaciones pasadas en estas disciplinas fueron problemáticas y su progreso fue dificultado por la falta de metodologías apropiadas. La dependencia inicial en las metodologías científicas establecidas (precuánticas), fundamentalmente de naturaleza cuantitativa, no proporcionó “herramientas” adecuadas para investigar a las personas, al comportamiento, la cultura, etc.” (1993: 6).

<sup>25</sup> Un rasgo clave de la ciencia moderna y su método, según Kant, es que el científico no se deja instruir por la naturaleza; por el contrario, somete los eventos a sus hipótesis y teorías para que respondan a sus preguntas. La naturaleza habla en tanto el hombre la hace hablar (Kant, 2005: 14). En el paradigma cualitativo, el objeto de estudio habla por sí mismo, pues existe como tal a través de la palabra.

Los rasgos que hemos presentado y que distinguen a ambos paradigmas pueden resumirse en la diferencia entre los términos *explicar* y *comprender*. Al respecto, López Molina afirma:

Los acontecimientos metodológicamente observados por las operaciones de medida, propios de las ciencias de la naturaleza, deben ser explicados con la ayuda de las hipótesis nomológicas correspondientes, mientras que los conjuntos simbólicos en los que se nos ofrecen los fragmentos de los mundos sociales de la vida sólo pueden ser comprendidos mediante una vivencia reproductiva. Así, frente a la explicación, que es considerada como un procedimiento analítico-causal en el que a partir de construcciones teóricas podemos establecer leyes acerca del comportamiento de la naturaleza, la comprensión de una vivencia se nos presenta como una relación dialógica entre el sujeto vivenciador y la vivencia en que se objetivan los mundos sociales de vida, que se mueven en el interior de la compleja vida psíquica de los individuos que intentan comprender tanto la vida propia como la vida de los otros. En definitiva, podemos llegar a explicar la naturaleza, pero la vida psíquica sólo puede ser objeto de una comprensión vital e histórica. (2008: 411)

Este breve repaso ha esbozado una fotografía panorámica de algunos de los presupuestos que fundamentan a los dos paradigmas clásicos de investigación. Si bien existen claras diferencias,<sup>26</sup> se puede concluir que comparten una misma estructura que, en última instancia, tal vez sea la que le da forma a la actividad a la que llamamos *investigar*. Entienden de manera diferente las relaciones entre el investigador y el objeto de estudio, pero ambos aceptan la existencia de aquellos; definen la *verdad* y el *saber* de manera disímil, pero recurren a tales conceptos; emplean metodologías

<sup>26</sup> Haseman sostiene que la diferencia "rígida y permanente" entre ambos paradigmas está en la forma en que expresan sus resultados. El cuantitativo mediante una cantidad: números, fórmulas. El cualitativo, en cambio, mediante palabras. Por ello, la primera forma ha sido considerada dura, mientras que la segunda, suave (Haseman, 2006: 2, pdf). El paradigma performativo, por su parte, también marcará una diferencia fuerte en relación con esta cuestión: si bien recurre a la forma discursiva, muchos de sus promotores defienden, como veremos más adelante, el uso exclusivo de medios propiamente artísticos para expresar sus conclusiones.

diferentes, pero consideran imprescindible su aplicación para la obtención de conocimiento. Hay, por lo tanto, una forma que se mantiene, a pesar de que los contenidos que se les atribuyen en cada caso varían.

¿Es posible afirmar que la actividad artística respeta, al menos mínimamente, la *estructura* que le da *forma* a las investigaciones en ciencias naturales y sociales? Como veremos en la siguiente sección, durante muchísimo tiempo la respuesta a esta cuestión fue negativa. Por ello, el arte ha sido un dominio de la experiencia humana alejado completamente de aquel de la investigación, la ciencia y el conocimiento. Veamos, entonces, en qué se basa esta comprensión no-epistémica del arte.

## 1.2. La imagen dogmática del arte

Comprender la idea de *arte* predominante en el sentido común actual puede ayudar a entender por qué tradicionalmente la creación artística no ha sido considerada una actividad ligada a la investigación.<sup>27</sup> El análisis mostrará que esta concepción es heredera de un momento singular de la historia occidental –la Modernidad– y que sus principales presupuestos son una mezcla de rasgos del Quattrocento,<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Abordamos este problema desde una posición epistemológica no esencialista, según la cual el significado, el valor, la función, los usos y las formas de nuestras prácticas culturales –como el arte– dependen de las condiciones ideológicas y materiales de la época. Así, reconocemos que "[la]s definiciones de artista van y vienen con los años" (Kuspit, 2006: 1). Asumimos, entonces, un punto de vista crítico hacia el sentido común, pues este no advierte el carácter temporal de los productos culturales y les otorga una identidad esencial y transhistórica (Heinich, 1996 y 1999). Sobre el supuesto carácter universal y evidente de la naturaleza del arte, Croce afirma: "A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es" (1938: 1, pdf).

<sup>28</sup> "Hasta nuestros días la conciencia estética occidental ha estado guiada por las ambiciones y los logros del *Quattrocento*" (Argullol, 1985: 64). "En el *Quattrocento* afloran muchos de los principios que en la actualidad aceptamos como indiscutibles: la autonomía del placer estético, la independencia mental del artista, la función del arte como expresión de formas bellas" (Argullol, 1985: 64) [Las cursivas son nuestras].

del Renacimiento,<sup>29</sup> del Romanticismo<sup>30</sup> y del Modernismo.<sup>31</sup> En este sentido, veremos que, durante el mismo período en el que se afianzó la investigación científica, también se consolidó una imagen del arte, si no antagónica, al menos sí significativamente diferente.

Como señala Larry Shiner en *La invención del arte*, la forma en la que se entiende el arte "de manera general" tiene una existencia breve y geopolíticamente situada: "El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de existencia. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desapareciera, con toda seguridad le seguiría un tercer sistema de las artes" (Shiner, 2004: 11-12).

A pesar de su carácter histórico, esta concepción del arte y de sus componentes –artista, obra, creación– está tan arraigada en el imaginario colectivo de nuestra cultura que se ha convertido en expresión de lo que es el *arte en sí mismo*. Debido a ello, al no estar mediatizada por una crítica histórica de sus condiciones de existencia, se asume como natural e incuestionable. La llamaremos, por lo tanto, parafraseando a Gilles Deleuze,<sup>32</sup> la "imagen dogmática del arte".<sup>33</sup> A continuación, intentaremos definir y caracterizar

dicha imagen. Gracias a ello, se evidenciará por qué, comúnmente, vemos en el arte algo tan alejado de lo que "debería" ser una investigación científica.

Para trazar los principales presupuestos teóricos de esta imagen del arte, nos apoyaremos, a modo de ejemplo y siendo conscientes de que corremos el riesgo de simplificar la problemática, en la comprensión expresivista<sup>34</sup> del arte desarrollada por Benedetto Croce en su *Breviario de estética*. En la primera lección, titulada justamente "¿Qué es el arte?", afirma: "[...] volviendo a la pregunta ¿qué es el arte?, diré, desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. [...]. Intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación, son palabras sinónimas cuando discurremos en derredor del arte [...]" (1938: 5, pdf). Según este pasaje, el *arte* se define como 'un producto de la *intuición sensible*'. Asimismo, Croce sostiene que "[...] lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento" (1938: 19, pdf). De esta forma, el arte sería una disciplina "alógica" (1938: 12, pdf), completamente alejada de los dominios de la razón. Según Croce, las obras son el resultado de una forma de ver el mundo sensible que le permite al artista penetrar intuitivamente en las dimensiones más profundas de la existencia para luego representarlas (imaginarlas) a través de un lenguaje artístico (pictórico, escultórico, etcétera).

Croce no se siente satisfecho con esta definición y, por ello, desarrolla una extensa argumentación por la vía negativa para delimitar un campo autónomo para la experiencia estética<sup>35</sup> (*el arte por el arte*). Como parte de su argumentación, el autor afirma: "Todavía –y esta es la última y tal vez la más importante de las negaciones generales que

<sup>29</sup> "El gusto renacentista es el paradigma de nuestro gusto actual, del mismo modo que lo ha sido a lo largo de estos siglos" (Argullol, 1985: 65) [Las cursivas son nuestras].

<sup>30</sup> "Una característica típica de las actitudes estéticas románticas que prevalecen hasta hoy es la noción de que existen esencias únicas dentro de las cosas y las personas que comúnmente se ocultan de nosotros, pero que el genio artístico es capaz de revelar" (Burgin, 1982b: 40-41) [Original en inglés. La traducción y las cursivas son nuestras].

<sup>31</sup> "[...] aún en nuestros días deja sentir [la definición moderna del arte] su poderoso influjo en el modo en que los propios artistas y el público entienden, en sus diferentes facetas, la producción artística" (Escudero, 1995: 224-225) [Las cursivas son nuestras].

<sup>32</sup> Deleuze habla de la "imagen dogmática del pensamiento" (2002: 201-256).

<sup>33</sup> Sin embargo, la imagen dogmática no es la única concepción sobre el *arte*. Esta es más común en el público no especializado; en los sectores profesionales (escuelas, museos, galerías, ferias), existe una visión más crítica que reconoce sus variaciones en el tiempo. No obstante, también existen instituciones especializadas que promueven visiones del arte anacrónicas. La Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la PUCP, pese a los esfuerzos que se vienen realizando por hacer de ella una institución que promueva una educación artística más acorde con el paradigma del arte contemporáneo, sigue defendiendo un modelo modernista. Hernández y Villacorta señalan la importancia de la FAD de la PUCP en la transmisión y permanencia justamente de una tradición artística modernista en el Perú (2002: 38).

<sup>34</sup> "Por mucho tiempo hemos tendido a ver la creación artística como un espacio de expresión" (Gosselin, 2006: 22) [Original en francés. La traducción es nuestra].

<sup>35</sup> Recordemos que este fue el objetivo, algunos años después, del programa crítico de Clement Greenberg: "Rápidamente resultó que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de la autocritica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería 'pura' y en su 'pureza' hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. 'Pureza' significa autodefinición y el proyecto de la autocritica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas" (Greenberg, 2006: 112).

me conviene recordar de propósito— al definir el arte como intuición se niega que tenga carácter de conocimiento conceptual” (1938: 10).<sup>36</sup> Al sostener esto, Croce distingue dos ámbitos de experiencia inconmensurables: por un lado, el sentimiento y la intuición, de donde nace el arte; y, por otro, la reflexión y el entendimiento, de donde surge la ciencia. Dicha diferenciación expresa con elocuencia la forma antagónica en la que la imagen dogmática del arte comprende las relaciones entre arte/creación y ciencia/investigación.<sup>37</sup>

A partir de lo mencionado anteriormente, se podría sostener que la cerrada identificación del arte con las dimensiones subjetivas de la intuición, la sensibilidad, los sentimientos y la expresividad es la principal razón que ha impedido que la creación artística también pueda ser comprendida como un proceso de investigación particular destinado a producir una forma singular de conocimiento.

Esta imagen del artista —vigente hasta la actualidad según la perspectiva del sentido común— adquirió legitimidad filosófica y forma histórica gracias a la teoría estética de los siglos XVIII y XIX.<sup>38</sup> Esta se desarrolló a partir de la noción nuclear del *genio*, a quien Kant define como el individuo dotado de un “[...] talento (don natural), que le da la regla al arte [...]” (1992: 216). Por ello, “[...] las bellas artes tienen que ser consideradas necesariamente como artes del genio” (1992: 217) y “[...] el arte bello es solo posible como producto del genio” (1992: 217).

<sup>36</sup> Asimismo, en la línea del criticismo kantiano —discernir para legitimar—, sostiene que el arte no es: i. un fenómeno físico; ii. un acto utilitario; iii. un hecho moral; iv. un conocimiento conceptual; v. una filosofía; vi. un mito; vii. una religión; viii. una ciencia positiva; ni ix. una disciplina matemática (Croce, 1938: 5-12).

<sup>37</sup> Argullol sostiene que, durante el Romanticismo, se terminó de radicalizar la separación entre estas dos dimensiones —la razón y la sensibilidad— en el ámbito artístico: “La creación estética ya no depende, al menos primordialmente, de la razón, sino de los planos intrínsecos a la subjetividad: la emoción, el sentimiento, la imaginación. Tampoco el proceso de esta creación está determinado por el trabajo objetivo y consciente del artista; este trabajo es necesario, pero solo es posible si aquel es poseído por la fuerza desbordante del ansia creativa; es decir, por la inspiración” (1985: 78).

<sup>38</sup> Esta fue inaugurada por Alexander Gottlieb Baumgarten y sistematizada por Immanuel Kant.

El genio crea sin reglas predeterminadas. Por lo tanto, su principal virtud es la *originalidad*. Esto lo diferencia del artesano, quien produce a partir de reglas y con fines utilitarios. Gracias a su carácter único, sus creaciones se convierten en *modelo* y, por ello, en criterio de enjuiciamiento. Por otra parte —y esto confirma la diferencia entre creación y conocimiento enfatizada por Croce—, el genio no es capaz de *explicar* racionalmente su obra ni sus procesos. Finalmente, si hay alguna regla en la creación del genio, esta debe provenir de la *naturaleza*. Por esta razón, el talento artístico sería un don innato (Kant, 1992: 217).

En la genialidad del artista, destacan otros aspectos. Por un lado, maneja una técnica sofisticada (pictórica, escultórica, entre otras), producto de un complejo proceso de aprendizaje; sin embargo, la técnica no basta. Se necesita un añadido sutil, pero trascendental, que corona al auténtico creador: una sensibilidad especial, un *je ne sais quoi*,<sup>39</sup> que le permite acceder a una dimensión más profunda de la realidad.<sup>40</sup> Así, gracias a esta sensibilidad e intuición, el genio se inspira, trabaja sobre su material y produce formas excepcionales, con las que logra expresar las verdades fundamentales de la existencia bajo la forma plástica del arte.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> “Un *je ne sais quoi* particular, que puede resultar perceptible, pero jamás predecible, capaz de producir arte del ejercicio” (Burgin, 1982b: 40) [Original en francés. La traducción es nuestra].

<sup>40</sup> “[...] pero el hombre de genio no es sólo el que tiene un nivel superior o excepcional de inteligencia —como lo entendían los modernos de la Ilustración—, es, fundamentalmente, quien tiene la capacidad de «ver el corazón» de las cosas, quien tiene intuiciones que inspiran sus creaciones artísticas en las cuales plasma su sentido de lo sublime” (González, s/f: 4, pdf). En la misma línea, el fotógrafo Paul Strand afirmaba en el texto: “La motivación artística en fotografía” (2003 [1923]) que la producción de objetos artísticos (él los llama *organismos vivos*) es el resultado de dos condiciones imprescindibles. Por un lado, de “[...] un gran respeto y entendimiento de los materiales con los cuales él o ella deberán trabajar, y un determinado grado de dominio sobre ellos [...]” (Strand, 2003 [1923]: 106), es decir, de una técnica depurada. Y, por el otro, de “[...] ese algo indefinible, el elemento que pone en contacto al producto con la vida, y que, por lo tanto, debe ser resultado de un profundo sentimiento y experiencia de la misma vida” (Strand, 2003 [1923]: 106), en otras palabras, de una sensibilidad profunda. En resumen, las obras de arte son producto de la genialidad artística.

<sup>41</sup> La aprehensión artística de la realidad ha sido definida por algunos filósofos como una forma particular de conocimiento. Al respecto, Burgin sostiene: “La epistemología kantiana, que ha establecido el ‘noúmeno’ detrás de las apariencias que, no asibles por el intelecto, había permitido a los esteticistas proponer la primacía de las emociones en el arte como el camino hacia un conocimiento ‘profundo’ del mundo negado a la ciencia” (1982a: 10) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

Finalmente, existen dos rasgos que la imagen dogmática del arte considera condiciones imprescindibles para que algo sea una obra de arte:<sup>42</sup> la *mímesis*<sup>43</sup> y la *belleza*. Según Arthur Danto, la idea de que la obra de arte debe ser mimética se remonta a los orígenes griegos de las reflexiones sobre el arte: “[la mímesis] era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX” (1999: 68). Este antiguo y noble origen ha hecho que sea muy difícil a lo largo de la historia cuestionar el carácter representacional de la obra de arte.<sup>44</sup>

En este sentido, a pesar de la diversidad de estilos, técnicas y temas, la mímesis ha servido como unidad para el arte a través de la historia y como relato filosófico legitimador para la historia del arte (Danto, 1999: 69). Acerca de este tema, Danto sostiene: “[...] se supuso que para ser una obra de arte [...] la obra tenía que ser mimética” (1999: 68). Debido a ello, la evolución del campo del arte –más allá de las variaciones que ha sufrido en el tiempo– se ha entendido como la búsqueda progresiva de los medios más adecuados para reproducir de forma fiel las apariencias del mundo.<sup>45</sup> Esta equivalencia (*obra de arte = mímesis*) se expresa en dos aspectos defendidos por la imagen dogmática del arte: la obra de arte debe ser visualmente reconocible (*verdad*

*visual*) y debe ser la representación de un referente externo (*correspondencia visual*) (Castillo, 2015: 129).<sup>46</sup>

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la mímesis establece la forma genérica de la representación (*apariciencia figurativa*), pero no sus cualidades específicas (*valor*). Por ello, las obras de arte deben tener además una cualidad especial: la *belleza*. Durante la Modernidad, se hizo del artista un individuo capaz de contemplar la belleza en la naturaleza y de producirla en el arte. Así, entre el Quattrocento y el Romanticismo, la experiencia de lo bello se convirtió en una necesidad apremiante y el arte, en una empresa exclusivamente orientada a alcanzar dicho ideal:

[...] la idea del arte como el sendero más exclusivo de expresión de la belleza es un invento del Renacimiento, y que ni antes en Europa ni nunca en las culturas no europeas ella tuvo razón de ser. El arte antes del Renacimiento y fuera de Europa era la consecución de otros propósitos (religiosos, totémicos, domésticos, ornamentales, funerarios, glorificadores) independientemente de que, con posterioridad, hayan sido apreciados como bellos. (Argullol, 1985: 18)<sup>47</sup>

Desconociendo el origen histórico de la equivalencia entre arte, figuración y belleza, para la imagen dogmática del arte, la creación siempre ha tenido como objetivo principal alcanzar la *belleza mimética*; de tal forma, promueve un *monismo epistemológico*: “[...] hay un valor supremo que determina el carácter artístico de una obra y al cual todos los otros valores artísticos están supeditados” (Ortiz, 2015: 105). Esta identidad trinitaria (*arte = figuración = belleza*)

<sup>42</sup> Ambos rasgos son heredados del paradigma del arte clásico. Este se define por el respeto a dos convenciones clave transmitidas por tradición: la figuración (mímesis) y la belleza (Heinich, 2014: 24).

<sup>43</sup> Este término de origen griego es clave para la estética y la historia del arte. Refiere a la imitación de la naturaleza con fines artísticos.

<sup>44</sup> Este objetivo se alcanzó recién en el siglo XIX gracias a la invención de la fotografía: “Liberada de la esclavitud de la representación fiel mediante la fotografía, la pintura pudo permitirse una tarea más elevada: la abstracción” (Sontag, 2008: 200) [Original en francés. La traducción es nuestra]. Gracias a esto, se abrió la posibilidad de pensar un arte no representativo.

<sup>45</sup> Esta evolución se consolidó durante el Renacimiento a través de la invención de la perspectiva, recurso técnico que permitió una gran fidelidad al elaborar la representación pictórica de la realidad. Debido a esto, según señala Danto, es necesario dividir en dos la historia del arte: desde la Grecia clásica hasta el año 1400, por un lado, y desde este hasta la década de 1950, por el otro (1999: 25-26). En la misma dirección que Danto, Belting, Shiner y Argullol sostienen que el arte elaborado antes del Quattrocento pertenece a la prehistoria del arte y el producido después del Modernismo, al abandonar la figuración y la belleza, lo hace a la posthistoria del arte. Lo que definiría, entonces, *lo artístico* sería el dominio absoluto de la mímesis: en la prehistoria, se lucha por dominar la mímesis; durante la historia, se desarrollan sus posibilidades; y, en la posthistoria, se abandona.

<sup>46</sup> La premiación del IV Salón Nacional de Fotografía ICPNA de 2014 mostró cuán profundamente arraigados siguen estando estos valores en la concepción dominante del arte en nuestro país. El ganador, Samuel Chambi, presentó unas imágenes abstractas (“errores de escaneo”) que fueron virulentamente rechazadas por el público no especializado (e incluso por un sector muy amplio de supuestos profesionales del medio). Al respecto, véase Bedoya (2014).

<sup>47</sup> Vale la pena aclarar el énfasis de la cita de Argullol: el arte como sendero “exclusivo” para alcanzar la belleza se desarrolla a partir del Renacimiento. Sin embargo, esto no quiere decir que antes, junto con otras finalidades, la belleza no estuviese incluida. De hecho ya los griegos veían en la belleza una de los objetivos del arte. Por ello, al igual que la mímesis, es una idea asociada al arte tan difícil de cuestionar.

se mantiene presente en el sentido común, a pesar de que, durante el siglo XX, la práctica artística hegemónica (el paradigma contemporáneo)<sup>48</sup> ha ido, poco a poco, abandonando el ideal figurativo y la belleza mimética<sup>49</sup> y se ha vuelto, como señala Danto, "kallifóbica".<sup>50</sup>

La razón que nos ha llevado a trazar esta cartografía general de la imagen dogmática del arte radica en mostrar que sus presupuestos ontológicos (no descubre el ser, lo produce), epistemológicos (no produce conocimiento; crea formas bellas), metodológicos (no sigue protocolos estandarizados; se guía por la intuición y la inspiración), e incluso éticos (no sigue un código deontológico; está "más allá del bien y del mal") y políticos (no tiene un compromiso directo con la sociedad; se aísla de la realidad en la imaginación) son radicalmente diferentes a los de la investigación presentados en la primera parte del ensayo. Como hemos visto, el genio no busca conocimiento objetivo, universal y necesario (ni siquiera un saber menos rígido, como el del paradigma cualitativo). En otra dirección, posee un don para la *creación mimética bella*; por ello, no está preocupado por el saber (contenidos), sino por las apariencias (formas). Asimismo, el genio no recurre a metodologías estandarizadas ni protocolos; tampoco expresa ni comunica su trabajo en un lenguaje simbólico textual o numérico estandarizado. En fin, esta comparación nos fuerza a concluir que la creación artística y la investigación científica expresan dos lógicas

<sup>48</sup> Desde *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp hasta *Mierda de artista* (1961) de Piero Manzoni, pasando por las obras de los dadaístas, por las *performances* de los accionistas vieneses, entre muchas otras, es claro que las propuestas artísticas del siglo XX están alejadas del valor de la belleza como ideal supremo.

<sup>49</sup> "El lugar de la belleza no está en la definición o, por emplear una expresión un tanto desacreditada, en la esencia del arte [...]. De no haber sido [...] por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable, y que [...] siguió siendo impensable hasta mucho después de haberse abierto la brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad *a priori*" (Danto, 2005: 67-68).

<sup>50</sup> El término *kallifobia* proviene de los vocablos griegos *kalós* y *phobia*: 'aversión a la belleza' (Danto, 2006: 24). A pesar de que el arte se ha vuelto kallifóbico, lo "común y corriente", dice Danto, sigue siendo que un vendedor de paraguas sea el único en ver una amenaza en la llegada de un día bello. Un antecedente que vale la pena considerar es el libro *Estética de lo feo* (2015) de Karl Rosenkranz, tal vez la primera reflexión filosófica sistemática sobre el lugar de lo feo en el arte.

disímiles –aun opuestas– y que la que gobierna al arte no permite entenderla como un proceso orientado a la producción de algún tipo de conocimiento:

Debido a una parte significativa de su objetivo primario, considero que la práctica artística parece diferenciarse de la investigación. Si bien la creación artística conduce a generar simbolismos que invitan a lecturas múltiples y variadas, la investigación conduce a generar simbolismos y, principalmente, discursos, que requieren interpretaciones más convergentes". (Gosselin, 2006: 23)<sup>51</sup>

Sin embargo, las definiciones que ubican al científico y al artista en orillas opuestas, que hacen, por un lado, del conocimiento y la verdad productos exclusivos de una investigación que cumpla los requisitos de la ciencia moderna, y, por otro, del artista un genio, del arte un campo de pura expresión y de la obra un objeto de contemplación estética son definiciones históricas; por eso, contingentes y transitorias. Creer que no se pueden cuestionar expresa una visión reduccionista del arte y de la ciencia. Por ello, es necesario deconstruir la imagen dogmática del arte ("el mito 'expresivista'") para hacer posibles otras formas de vivir la experiencia artística: "No ayuda que las personas se rindan anticipadamente al reificar la antítesis entre la investigación artística y la académica. El desafío yace en explorar si la investigación artística puede converger con la investigación académica y cómo lograrlo" (Borgdorff, 2012: 6).<sup>52</sup>

En la siguiente sección, presentaremos tres revoluciones acaecidas durante el siglo XX que han hecho posible una aproximación entre ambos territorios y han permitido la emergencia del paradigma performativo.

<sup>51</sup> "C'est pour une bonne part dans sa visée première que la pratique artistique me semble se démarquer de la recherche. Alors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des interprétations plus convergentes" (Gosselin, 2006: 23) [La traducción es nuestra].

<sup>52</sup> "It is not helpful when people give up the struggle beforehand by ossifying the antithesis between artistic and academic research. The challenge lies in exploring whether and how artistic research could cohere with academic research" (Borgdorff, 2012: 6) [La traducción es nuestra].

### 1.3. Hacia una transformación de la concepción del arte y del artista

A pesar del antagonismo histórico, en los últimos años, se ha empezado a constituir una práctica, un discurso y una institucionalidad que están redefiniendo los presupuestos del campo del arte aproximándolo, tal vez sin que este haya sido un objetivo explícito, al dominio de la investigación (Borgdorff, 2012 [2007]: 91).<sup>53</sup> Así, particularmente durante la segunda mitad del siglo XX, se desarrolló una serie de acontecimientos<sup>54</sup> que empezaron a dibujar una imagen diferente del artista, quien, sin abandonar la intuición y la sensibilidad, ha ingresado al ámbito de la reflexión y de la investigación.<sup>55</sup> Al respecto, Louise Poissant afirma:

[...] no ha sido sino hasta hace muy poco que aceptamos considerarlas en conjunto, en un movimiento continuo de interrelación en el que ambas se apoyan mutuamente. La investigación nutre la creación que, a su vez, contribuye a la investigación. De esta forma, el arte y la ciencia se aproximan, como raras veces sucede en la

<sup>53</sup> Más adelante: “[...] después de 15 años de debate sobre la posición institucional y teórica de la investigación en el arte y mediante el arte, parece que ahora no existen mayores obstáculos para aceptar este tipo de investigación en los centros de educación superior y de investigación dominantes, ni tampoco razón alguna para sentirnos inseguros sobre la relación de la investigación artística y el mundo académico. O, al menos, eso parece” (Borgdorff, 2012 [2007]: 94-95) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>54</sup> Esta sección abordará tres eventos: epistemológico, institucional y estético, aunque hay otros factores que han contribuido con esta transformación: “Algunas principales fuerzas son externas; provienen del exterior del mundo académico, de un contexto social más amplio. Otras son internas, es decir, surgen a raíz de las dinámicas de los avances artísticos. Entre las fuentes externas, las dos más resalantes y que reciben, en su mayoría, comentarios críticos en las contribuciones de este volumen son las demandas del mercado y la función del Estado” (Nowotny, 2011: XIX) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>55</sup> Sin embargo, falta mucho para que este paradigma adquiera una condición estable. Según Borgdorff, aún existen reticencias desde el arte y desde la academia (2012: 5). Asimismo, este acercamiento se está dando en ámbitos especializados; el usuario común aún mantiene, como ya señalamos, una concepción dogmática del arte. En el caso de la FAD de la PUCP, se están realizando esfuerzos tanto por parte de la institución (véase la nota 8) como de los estudiantes quienes, desde hace algunos años, realizan actividades que han desembocado en la plataforma *Por una comunidad de artes visuales* <<https://www.facebook.com/Por-una-Comunidad-de-Artes-Visuales-1909177556002787/>> y, últimamente, en el proyecto “Lunes de crítica”, en colaboración con los estudiantes de Corriente Alterna y Bellas Artes.

historia. Ahora más que nunca, los artistas consumen y producen investigación [...].<sup>56</sup> (2006: VIII)

#### 1.3.1. Revolución epistemológica: del positivismo al constructivismo

Durante el siglo XX, se han dado importantes eventos –políticos, económicos, tecnológicos, científicos, artísticos– que han modificado sustancialmente los fundamentos epistemológicos del *proyecto moderno occidental*. Los conceptos con los que se le otorgaba sentido y valor a la existencia se han ido resignificando a lo largo de los últimos cien años. De tal forma, dada la dimensión de los cambios acaecidos, es lícito hablar, en el sentido kuhniano, de un cambio de paradigma epistemológico. Al respecto, Gray y Malins sostienen:

Aunque el siglo XX ha traído consigo dramáticos cambios en nuestras percepciones del mundo, es claro que incluso en los últimos diez años, está ocurriendo [...] un ‘cambio de paradigma’ –un punto de inflexión en todos los aspectos de nuestra cultura, caracterizada por un enfoque más holístico y sistémico; tales cambios son evidentes en física, ecología, psicología, economía, ciencias políticas, medicina, en donde las nociones mecanicistas y reduccionistas empiezan a verse obsoletas [...]. (1993: 10)

Debido a esto, la teoría del conocimiento ha sufrido importantes modificaciones en sus nociones clave: *ciencia, conocimiento, progreso, verdad, método, realidad*. Aunque sigamos usando los mismos términos, hoy estos significantes aluden a referentes y significados diferentes. En líneas generales, esta revolución epistemológica ha ocasionado la caída del ideal moderno (positivista) que definía a la ciencia como ‘un sistema de representaciones adecuadas de la totalidad de lo existente’ –es decir, como conocimiento objetivo según vimos en la primera sección de nuestro ensayo– y ha dado

<sup>56</sup> “[...] ce n'est que tout récemment que l'on accepte de les considérer conjointement, dans un mouvement d'interpénétration continu se servant l'une et l'autre de levain. La recherche nourrit la création, qui à son tour fait monter la recherche. Art et sciences se rapprochent ainsi, comme ce fut rarement le cas dans l'histoire. Plus que jamais, les artistes consomment et produisent de la recherche [...].” (2006: VIII). [La traducción es nuestra.]

paso a una comprensión pluralista del saber (postpositivista o, incluso, constructivista) (Guba y Lincoln, 1994: 7-15, 22, pdf).<sup>57</sup> Así, actualmente, las categorías epistémicas se han vuelto menos estrictas o *débiles*, usando la terminología del filósofo italiano Gianni Vattimo.<sup>58</sup>

Esta flexibilización en la teoría del conocimiento (y en la ontología) ha sido impulsada por diferentes escuelas filosóficas y por movimientos socioculturales: la fenomenología, de Husserl; la filosofía del lenguaje, de Wittgenstein; la arqueología del saber, de Foucault; el estructuralismo y el posestructuralismo; el feminismo; el poscolonialismo; la filosofía de la ciencia del siglo XX (Kuhn, Popper, Feyerabend); entre otras. Estas corrientes de pensamiento han criticado el carácter dogmático y reduccionista del positivismo cientificista de la modernidad y han propuesto una concepción más abierta, plural y falible de la racionalidad, sus potencias y sus proyectos.

Este nuevo contexto epistemológico/ontológico no fundamentalista<sup>59</sup> ha permitido que los procesos y productos artísticos comiencen a ser considerados como fuentes de saber alternativas, pues se ha visto en ellos formas de conocimiento no conceptual y preconceptual a las que las ciencias clásicas (naturales y sociales) no son capaces de acceder. Al respecto, Borgdorff afirma:

---

<sup>57</sup> Sobre la diferencia entre positivismo y postpositivismo, Ramos afirma: "La diferencia con el positivismo radica en que en el post-positivismo la realidad existe pero no puede ser completamente aprehendida. Lo real se lo entiende desde las leyes exactas, sin embargo, ésta únicamente puede ser entendida de forma incompleta. Una de las razones para no poder lograr una comprensión total y absoluta de la realidad se basa en la imperfección de los mecanismos intelectuales y perceptivos del ser humano, lo que lo limita para poder dominar todas las variables que puede estar presentes en un fenómeno" (2015: 11). Para un análisis detallado del constructivismo, véase *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, volumen colectivo editado por Watzlawick y Krieg (1995).

<sup>58</sup> "El debilitamiento del [de la noción del] ser, la manifestación explícita de su esencia temporal (en la que se incluye, sobre todo: carácter efímero, nacimiento-muerte, transmisión descolorida, acumulación de rasgos 'arqueológicos'), repercute profundamente en el modo de concebir el pensamiento del ser y el Ser-ahí que constituye su 'sujeto'. El pensamiento pretendería articular estas repercusiones, preparando así una nueva ontología" (Vattimo, 1990: 30).

<sup>59</sup> "Mientras tanto, se ha convertido en una costumbre filosófica decir que no existe una base epistemológica absoluta para nuestras creencias y conocimientos, y que los cimientos de la ciencia y la investigación se han construido en un terreno inestable" (Borgdorff, 2012 [2007]: 94) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

Muchos académicos de disciplinas tan divergentes como las ciencias cognitivas, la fenomenología y la filosofía de la mente consideran que las formas experienciales y cognoscitivas no conceptuales o preconceptuales, incorporadas (en ocasiones incluso corporales) constituyen un tipo de noción *a priori* que subyace a las maneras en las que conformamos y comprendemos el mundo y nos lo damos a conocer los unos a los otros. Precisamente estas formas de experiencia y conocimientos se encuentran incorporadas en las obras y prácticas artísticas, y forman parte tanto de su producción como de su recepción. La investigación artística es la integración deliberada de tales formas experienciales y cognoscitivas no discursivas en la creación del arte y mediante la creación del arte. (2012 [2007]: 93)<sup>60</sup>

De esta forma, la paulatina asimilación, por parte de la epistemología contemporánea, de estas "formas no discursivas de experiencia y conocimiento" propias del arte ha permitido que toda la estructura de la práctica artística –procesos, medios y modos de exposición, comunicación y divulgación, materiales, métodos constructivos, actores, instituciones– sea también considerada un camino legítimo de investigaciones que enriquecen y amplían nuestro saber sobre la realidad.

---

<sup>60</sup> "Many scholars in such divergent disciplines as the cognitive sciences, phenomenology and philosophy of mind consider the embodied (sometimes even bodily) non conceptual or pre conceptual forms of experience and knowledge to be a kind of a priori that underlies the ways in which we constitute and understand the world and reveal it to one another. And precisely these forms of experience and knowledge are embodied in artworks and practices, and play a part in both their production and their reception. Artistic research is the deliberate articulation of such non discursive forms of experience and knowledge in and through the creation of art. (2012 [2007]: 93). [La traducción es nuestra.]

### 1.3.2. Revolución institucional: arte y universidad

La universidad tiene, fundamentalmente, dos funciones: la transmisión (pedagogía) y la producción (investigación) de conocimiento. Debido a su origen liberal, esta institución entiende el conocimiento como el resultado de procesos de indagación perfectibles. Por ello, la investigación es uno de sus pilares incuestionables: de no promoverla, estaría actuando en contra de su propia naturaleza y aliándose con los poderes que persiguen la supresión del pensamiento crítico.

Gracias a este espíritu, las diversas disciplinas universitarias son espacios de exploración y construcción de conocimiento. Para alcanzar estos objetivos, la institución les otorga a sus investigadores las herramientas necesarias: soporte económico, logístico, redes de comunicación y difusión, innovación tecnológica, laboratorios. A cambio, los investigadores –sus funcionarios– están obligados a seguir lineamientos (económicos, jurídicos, éticos) con la finalidad de ser eficientes en el logro de sus objetivos.

Cuando una disciplina se encuentra en formación, como ocurre actualmente con el arte en tanto disciplina académica, está marcada por la incertidumbre; por ello, el proceso de organización de su dominio –esto es, sus rasgos ontológicos, epistemológicos, metodológicos y éticos– se desarrolla exploratoriamente.<sup>61</sup> Sin embargo, una vez que madura e ingresa, parafraseando a Kant, al seguro camino de la ciencia, obtiene una estabilidad estructural que les da a los investigadores un marco de referencia al cual adecuar su conducta epistemológica.

Como ya anticipamos, al menos desde 1990 (Borgdorff, 2012: 6; Gray y Malins, 1993: 2; Easton, s/f: 1; Laurier y Lavoie, 2013: 296; Kälve mark, 2011: 6), en Europa, las facultades de arte han comenzado a adecuarse a las condiciones académicas exigidas por las universidades para todas sus facultades (el sistema de tres ciclos: bachillerato, maestría

y doctorado).<sup>62</sup> Este proceso ha sido complejo y, sobre todo, diferenciado en función de las singularidades de los sistemas educativos de cada país. El asunto clave que debemos comprender es de qué forma este encuentro y sus tensiones han ayudado a que el trabajo artístico empiece a entenderse a sí mismo en términos de investigación.

En el contexto europeo, dos transformaciones pusieron sobre la mesa la discusión en torno a las relaciones entre la práctica artística y la investigación académica. El primero fue el surgimiento del programa Erasmus hacia fines de 1980. Este programa de intercambios permitió una rápida difusión de la discusión sobre la pertinencia de adecuar las disciplinas artísticas a las exigencias del campo académico, lo que generó, como afirma Kälve mark, un debate paneuropeo (2011: 7). Este acercamiento terminó de evidenciarse gracias a la segunda transformación: el Proceso de Bolonia, iniciado una década después (Kälve mark, 2011: 7). Como señalan Nowotny, Borgdorff y la Academy of Finland, la implementación del Proceso de Bolonia debe verse como el principal impulsor de que las prácticas artísticas se adecuaran a los marcos generales de investigación y a los estándares de calidad propuestos en el sistema de grados universitarios (Nowotny, 2011: XX; Borgdorff, 2012 [2011]: 116-117; Academy of Finland, 2009: 11, 24).

Fue así como las facultades de arte estuvieron obligadas a perseguir los dos grandes objetivos de la universidad: la transmisión y la producción de conocimiento. Sin embargo, estas exigencias no solo planteaban serias preguntas (¿acaso el arte produce conocimiento?); además, adecuarse a ellas implicaba someterse a la lógica, los criterios, los procesos y los métodos que rigen la estructura de la *institución* universitaria. Frente a esta exigencia, han surgido los mayores conflictos (Borgdorff,

<sup>61</sup> Véase la nota al pie 8.

<sup>62</sup> En el caso francés, en los últimos cuatro años, algunas escuelas nacionales superiores de arte (la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles, por ejemplo) han comenzado a establecer alianzas con las universidades para poder otorgar diplomas de doctorado (tercer ciclo). Desde algunos años antes, ya estaban habilitadas para otorgar diploma de máster (segundo ciclo). Esto muestra que no solo las facultades de arte al interior de la universidad se han adecuado al sistema académico de formación/investigación basado en tres ciclos (bachillerato, maestría y doctorado), sino que incluso las escuelas de arte, que siempre habían defendido su autonomía y diferencia frente a la lógica universitaria, han comenzado a ver los beneficios de integrarse a dicho sistema.

2012 [2007]: 84), pues el arte, a raíz de su herencia romántica y modernista –como vimos en la sección anterior– ha sido siempre considerado como un refugio de la libertad, de la espontaneidad y de la creatividad humanas, ideales que se oponen a la lógica vertical, estructurada, jerárquica y sistematizada de las instituciones:

Cuando la numerosa cantidad de institutos y artistas del gran número de países haya entendido el potencial y las oportunidades de la investigación artística, y si algo así llegara a suceder; el nuevo campo, junto con sus respectivos cambios, también producirá una reacción negativa. La burocratización del arte con el fin de convertirlo en un empleo académico recargado y con horario de oficina, así como las presiones para cambiar la educación artística y sus bases estructurales, devienen en una amenaza. (Hannula, Suoranata y Vaden, 2005: 12)<sup>63</sup>

Esta tensión se vuelve evidente al comparar la lógica hegemónica de la *práctica* creativa con la de la *práctica* de investigación.<sup>64</sup> Esta última implica, necesariamente, la implementación de protocolos. Gracias a esto, se pasa de una investigación ordinaria hacia una científica, que apunta a sistematizar sus procesos y resultados. Sin embargo, la práctica artística, debido su supuesto carácter intuitivo, espontáneo, divergente e incluso irracional –según define la imagen dogmática del arte la creatividad, como vimos en la sección anterior–, no debería estar sometida a protocolos que tendrían sobre ella un efecto restrictivo, disciplinario y represor (Borgdorff, 2012: 4). Desde esta perspectiva, las disciplinas artísticas serían las más difíciles de adecuar a la

<sup>63</sup> "If and when the many institutes and artists in rather numerous countries have understood the potential and opportunity of artistic research, the new field –and the changes taking place along with it– will also create a negative reaction. The bureaucratization of art in order to make it an academic and stuffy 9-to-5 job, as well as pressures for change in arts education and its support structures, become a threat" (Hannula, Suoranata y Vaden, 2005: 12). [La traducción es nuestra.]

<sup>64</sup> Vale la pena remitir esta aparente tensión a la clásica conferencia Rede "Las dos culturas y la revolución científica", presentada en Cambridge en 1959 por C.P. Snow, quien planteó la existencia de una división entre "dos culturas", la literaria y la científica (Snow, 2000). Esta conferencia y los debates siguientes son considerados el origen contemporáneo de las discusiones sobre las relaciones entre arte, ciencia y universidad.

lógica universitaria. Al respecto de este tema, Hernández señala: "Este tránsito supone, en algunos casos, que algunos de estos profesores abandonen las instituciones artísticas, por su discrepancia con tener que realizar una actividad de investigación académica, que no les reconoce por lo que inicialmente habían sido contratados por las universidades: por sus méritos en el campo profesional de las artes visuales" (2006: 19).

Desde la otra orilla, también hay reticencias para admitir a la práctica artística como una disciplina con pleno derecho a la investigación, pues no se acepta con facilidad su legitimidad como medio para producir conocimiento. Acerca de esta polémica, Borgdorff afirma: "Dichos defensores de la ciencia insisten en que las artes y las ciencias, a pesar de que tal vez hayan resultado próximas en algunos momentos de la historia, aún conforman dos ámbitos y prácticas diferentes en esencia, y que sería sumamente inapropiado amontonarlos en el mismo marco de enseñanza superior y de investigación" (2012: 5).<sup>65</sup>

Ante esta realidad inevitable, la cuestión es determinar si la adecuación de las facultades de arte (y eventualmente de las escuelas) a la lógica y estructura de la academia terminará siendo una oportunidad para las disciplinas artísticas, o, por el contrario, un sometimiento a formas institucionales alienantes.<sup>66</sup> Solo el paso del tiempo será capaz de ofrecernos una respuesta precisa. Por ahora, lo fácticamente ineludible es que las facultades de arte pongan en práctica las exigencias planteadas por la institución académica; y, por su parte, el orden académico está obligado a aceptar la posibilidad de hacer investigación *en/gracias alla partir del arte*. A raíz de ello –y, muchas veces, en contra de las voluntades conservadoras de los involucrados–, se ha abierto un espacio de diálogo que ha puesto en contacto la práctica artística con los objetivos, metodologías y fundamentos de disciplinas tradicionalmente

<sup>65</sup> "These defenders of science insist that the arts and sciences, though perhaps close together at some points in history, still remain two fundamentally different domains and practices, and that it would be highly inappropriate to lump them together in a single higher education and research framework" (2012: 5). [La traducción es nuestra.]

<sup>66</sup> Para una revisión sobre este tema en el ámbito educativo europeo, véase Borgdorff (2012 [2011]: 116-117) y Nowotny (2011: XX).

ligadas a la investigación; además, ha favorecido el que estas estén más dispuestas a aceptar la legitimidad de los conocimientos (preconceptuales y no conceptuales) revelados por aquella. Sobre este intercambio, Borgdorff sostiene que, si bien aún existe tensión entre ambos mundos, esta no tiene por qué ser negativa:

Esta tensión no debe ser improductiva. Pueden ocurrir cosas interesantes con el encuentro de ambos mundos. La llegada de la investigación artística tendrá un impacto en la academia, en la manera en que las academias y universidades de arte se comprenden a sí mismas, y en nuestra propia concepción de la investigación académica. De igual manera, habrá un impacto en la práctica artística y en nuestra concepción de la creación artística y de lo que es el arte. (Borgdorff, 2012 [2011]: 118)<sup>67</sup>

Gracias a esta hibridación, existen muchos artistas –profesores y estudiantes– que han comenzado a comprender la utilidad de acompañar sus procesos creativos con estrategias formales de investigación, beneficio que recae directamente en su práctica artística e indirectamente en el ámbito del arte en general y en la sociedad: “El paso de escuelas a facultades, también supuso que profesores con formación en otras áreas relacionadas con las Ciencias Humanas y Sociales, y con bagaje investigador reconocido, accedieran a las nuevas facultades de Bellas Artes, contribuyendo con ello a que la investigación se expandiera” (Hernández, 2006: 19).

En síntesis, el encuentro entre arte y universidad se puede resumir en dos puntos que, paradójicamente, son las dos caras de una misma moneda. Por un lado, el ámbito artístico se beneficia de la formalización académica (currículos, grados, publicaciones, financiamientos, becas, premios, entre otros), lo que permite un mejor y mayor desarrollo de su vida profesional. Sin embargo, por otro lado, esta

<sup>67</sup> “That tension need not be unproductive. Interesting things can happen when those two worlds meet. The advent of artistic research will have its impact on academia, on the self-understanding of arts academies and universities, and on our understanding of what academic research is. And there will likewise be an impact on artistic practice, on our conceptions of art creation and of what art is” (Borgdorff, 2012 [2011]: 118). [La traducción es nuestra].

formalización supone la instauración de procedimientos, requisitos, pautas, protocolos y marcos que conducen a una burocratización de la práctica artística. El secreto para salir airoso estará en hallar un equilibrio entre las exigencias y necesidades de ambos bandos.

### 1.3.3. Revolución estética: del arte expresivista al arte del concepto

Muchos especialistas han estudiado la revolución que se dio en el ámbito artístico durante el siglo XX. A pesar de los matices, la mayoría de ellos coincide en que el sistema<sup>68</sup> del arte cambió definitivamente al menos desde la década de los años sesenta.<sup>69</sup> ¿En qué consistió dicha transformación? y ¿cómo, a partir de ella, ha comenzado a gestarse una nueva imagen del artista que concibe sus procesos creativos también como procesos de investigación?

Según afirma Nathalie Heinich, en Occidente, ha habido tres paradigmas artísticos: el clásico, el modernista y el contemporáneo.<sup>70</sup> Para la socióloga francesa, el paradigma clásico, hegemónico desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX, se define por ser una puesta en obra de los cánones académicos de la representación figurativa (la mimesis) –tesis similar a la defendida por Danto (2006: 68), como ya señalamos– y del ideal de belleza (Heinich, 2014: 24). Evidentemente, en este extenso período de tiempo, se ha producido un sinnúmero de modificaciones en la práctica artística (estéticas, tecnológicas e institucionales); sin embargo,

<sup>68</sup> Un libro sugerente (y divertido) para entender por qué el arte puede leerse como un sistema (o un “juego”) es *Manual de estilo del arte contemporáneo*, de Pablo Helguera (2013).

<sup>69</sup> Algunos libros clave para entender la naturaleza de estas transformaciones son *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, de Arthur Danto (1999); *The end of the history of art*, de Hans Belting (1987); *¿Qué es el arte contemporáneo?*, de Terry Smith (2012); *Le paradigme de l'art contemporain*, de Nathalie Heinich (2014); *El fin del arte*, de Donald Kuspit (2006); y *La querrela del arte contemporáneo*, de Marc Jimenez (2005).

<sup>70</sup> Heinich ha dedicado parte de su trabajo a este tema. Véanse, entre otros: *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique* (2014), *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (1998), *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (1999). Otros autores que han analizado la historia del arte en términos de “cambio de paradigma” son Richard Brown y Remy Clignet.

desde la perspectiva ontológica (paradigmática),<sup>71</sup> el arte por casi 2000 años se desarrolló a partir del respeto a los principios mencionados –que, como vimos en la sección anterior, son dos de los rasgos principales que defiende la imagen dogmática del arte–.

Por otra parte, el paradigma modernista, surgido del impresionismo durante la segunda mitad del siglo XIX y hegemónico hasta el expresionismo abstracto americano de la década de 1950, se define, ontológicamente, como una puesta a prueba de las reglas de la figuración a partir del imperativo de expresión de la interioridad del artista (Heinich, 2014: 24). El cuestionamiento de las convenciones colectivas como forma de privilegiar la libertad creativa individual expresa el carácter crítico, experimental, vanguardista y autónomo del modernismo:

La idea central del arte Moderno fue la de creatividad. El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. La obra de arte mimética y tradicional fue sometida al trabajo iconoclasta y destructivo del análisis y la reducción. Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los slogans del momento. (Groys, 2009: 1, pdf)

**A partir de esta ruptura con la tradición, se abandonan los dos principios básicos del paradigma clásico: la mimesis<sup>72</sup>**

<sup>71</sup> Seguimos acá la línea de pensamiento de autores como Gilles Deleuze, quien defiende una ontología no esencialista. En la misma dirección, Heinich sostiene: "Precisemos que proponer una ontología del arte contemporáneo, es decir, una caracterización de sus propiedades constitutivas, no significa adoptar una posición esencialista o substancialista, que postularía el carácter necesario, intemporal, absoluto de esas propiedades. En efecto, afirmar que existen rasgos propios a una categoría –cuyo conocimiento práctico es compartido por los participantes de una misma cultura, incluso si ella no es forzosamente explícita–, no implica que exista una naturaleza intrínseca determinando de una vez por todas, intemporal y universalmente, la existencia de esta categoría" (2014: 20).

<sup>72</sup> "Un quiebre decisivo de esta manera de pensar surgió con el cubismo: el cubismo resaltaba la superficie de la pintura como objeto fundamental por derecho propio, y el signo pintado como una entidad material, cuyo significado no podía ser atribuido sin problemas a la intención del autor/la autora o a cualquier otra realidad empírica" (Burgin, 1982a: 10) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

y la belleza. En este paradigma, se empiezan a cuestionar, entonces, algunos de los presupuestos de la imagen dogmática del arte, aunque, al mismo tiempo, se afianzan otros: la idea de que el arte es expresión de la vida interior del artista, por ejemplo.<sup>73</sup> Ahora bien, no se debe olvidar que, como afirmamos en la sección anterior, las características que definen al arte según la imagen dogmática proceden de una amalgama de ambos paradigmas, entre las que destacan el valor de la belleza, la mimesis, el ideal del arte por el arte, la visión del autor como genio, la imposibilidad de explicar racionalmente la obra, el dominio elevado de la técnica, la autonomía de los medios expresivos, etcétera.

Sin embargo, cuando nos referimos al paradigma del arte contemporáneo, la situación cambia sustancialmente, pues los atributos que lo definen ontológicamente no coinciden, casi en ningún punto, con los defendidos por los paradigmas clásico y modernista.<sup>74</sup> Esta distancia con los valores comúnmente asociados al arte genera que el arte contemporáneo sea tan difícil de apreciar, comprender y aceptar, especialmente para un público "no iniciado". Por ello, dice Heinich, surge una paradoja: los discursos sobre el arte contemporáneo parecen, "desde fuera", ridículos y farsantes, pero, "desde dentro", de excelente nivel y muy normales (Heinich, 2014: 14). Se podría decir que el público no iniciado está más o menos al tanto de las "reglas de juego" del arte clásico y del arte moderno; esto, claro está, de forma inconsciente.

<sup>73</sup> A diferencia de Heinich, Groys sostiene que, si bien hay diferencias importantes entre ambos períodos, no es legítimo hablar de "cambio de paradigma", pues la "ruptura" efectuada por el modernismo no llega a ser radical, ya que se efectuó por comparación: "El reconocimiento de lo iconoclasta, de lo creativo y de lo nuevo requiere, por tanto, una permanente comparación con lo tradicional y lo viejo" (2009, 2 pdf).

<sup>74</sup> En este punto Heinich (2014) y Groys (2009) coinciden. También lo hace Jiménez, quien afirma: "Contrariamente a una idea convencional, el arte moderno no explica al arte contemporáneo" (2005: 19) [Original en francés. La traducción es nuestra]. Quien no coincide con ellos es Kirk Varnedoe, quien defiende el carácter moderno de lo contemporáneo: "Es posible demostrar que las revoluciones que produjeron originariamente el arte moderno, a finales del siglo XIX y principios del XX, no han llegado a su término ni han sido superadas, y que todavía es posible entender el arte contemporáneo como la extensión y revisión en curso de tales innovaciones y debates fundacionales" (Varnedoe, 2000, citado en Smith, 2012: 324). Por el contrario, para autores como Danto (1999) y Belting (1987), esta ruptura ha llegado a ser tan fuerte que han sostenido que luego del expresionismo abstracto se consuma el "final de la historia del arte"; por ello, en la actualidad, estamos viviendo su momento posthistórico. Esto no significa –ellos mismos se encargan de aclararlo– que la creación artística haya dejado de existir, sino que las reglas del juego han cambiado sustancialmente (Danto, 1999: 25-26).

Este saber no reflexivo lo conduce a formarse una "imagen dogmática" (es decir, *acrítica*) de lo que es o "debería ser" el arte, como hemos señalado. En cambio, las reglas de juego del arte contemporáneo son extrañas para dicho público. De ahí proviene su dificultad para comprender la naturaleza de estas propuestas (Jimenez, 2005: 22) y el consiguiente rechazo. Por ello, siguiendo a Heinrich, la tarea crítica debería ser simple: "Identificar las reglas no dichas [del paradigma del arte contemporáneo]" (2014: 17).

En este sentido, el paradigma contemporáneo –establecido explícitamente desde la década de los años sesenta (Jimenez, 2005: 78-108)– rompe con los valores fundamentales del arte clásico (la mimesis y la belleza), pero va más lejos al cuestionar también los valores básicos del modernismo: la creación como expresión de la vida interior del artista, la autenticidad, la originalidad, la genialidad, la intuición y la sensibilidad como origen de la obra de arte, la autonomía y pureza de los medios, etcétera.<sup>75</sup> Esta aproximación por la vía negativa nos permite constatar lo que define esencialmente al arte contemporáneo: "[...] un juego sobre las fronteras ontológicas del arte [...]" (Heinich, 2014: 24), esto es, "[...] una puesta a prueba de la noción misma de obra de arte tal como la entiende el sentido común" (Heinich, 2014: 24).<sup>76</sup> De esta forma, el devenir del arte a lo largo del siglo XX, desde Marcel Duchamp hasta Damian Hirst, no debe entenderse solo como la sucesión de diferentes estilos o como el nacimiento de nuevos géneros artísticos,<sup>77</sup>

sino como un cambio en la estructura, las condiciones, los factores, los objetivos y la lógica misma de eso que llamamos *el mundo del arte*, que da lugar al nacimiento de un paradigma autorreflexivo:<sup>78</sup>

En resumen, es necesario estar de acuerdo: el arte contemporáneo funciona como un paradigma, dotado de sus características propias, tan radicalmente en ruptura con los otros paradigmas artísticos –y antes que nada con el moderno– que no parece ser posible una coexistencia pacífica. Es, entonces, una verdadera revolución artística que se ha producido bajo nuestros ojos desde hace unos cincuenta años –y este término "revolución" se extiende como una constante, sin acompañarlo de connotaciones positivas o negativas. (Heinich, 2014: 54)

En síntesis, cuando se habla del arte en el contexto contemporáneo, se alude a un fenómeno muy diferente de aquel que se evocaba al hablar de arte modernista o clásico.<sup>79</sup> Por ello, es imperativo entender qué ha cambiado en la estructura del arte a través del siglo XX, especialmente después del desplazamiento de las "bellas artes" debido al surgimiento y la hegemonía de las "artes plásticas", conformadas por las nuevas formas estéticas *postmedia*, híbridas, trans e indisciplinarias como el arte *pop*, el arte conceptual, el minimalismo, la *performance*, el videoarte, el *land art*, el *body art* y la fotografía como arte.<sup>80</sup> Entender las particularidades

<sup>75</sup> "Es cierto que el llamado *arte contemporáneo* nace, en efecto, en un terreno de larga data preparado por la desintegración de los sistemas de referencia, tales como la imitación, la fidelidad a la naturaleza, la idea de la belleza, la armonía, etc., y por la disolución de los criterios clásicos" (Jimenez, 2005 : 19) [Original en francés. La traducción es nuestra].

<sup>76</sup> La autora aborda nuevamente este tema en Heinrich (1996: 193). Al respecto Thierry de Duve sostiene: "Una obra de arte es contemporánea si al ser expuesta corre el riesgo de no ser percibida como arte" (citado en Heinrich, 2014: 27). En la misma línea, Julie Verlainne afirma: "Esta ruptura [con el arte moderno] es más que estilística o estética: instaura una nueva relación entre el arte y lo real, sus objetos y sus imágenes, que reclaman un ojo libre" (citada en Heinrich, 2014: 30).

<sup>77</sup> Es el caso, por ejemplo, del paso del impresionismo al postimpresionismo. Vale la pena mencionar la diferencia entre *género/estilo* y *paradigma*: "Lo propio en efecto de un paradigma es englobar no solo la dimensión cronológica de la periodización, familiar a la historia del arte y la dimensión genérica de la clasificación, que le interesa a la estética, sino igualmente el discurso sobre el arte, la economía, el derecho, las instituciones, los valores, las modalidades de circulación y de aprehensión de las obras. Como dice Cometti, la solidaridad de todas estas dimensiones «es la que le da su coherencia, y aquello que le da la fuerza de una paradigma»" (Heinich, 2014: 53).

<sup>78</sup> Danto apunta en la misma dirección: "¿Qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con «arte después del fin del arte» significo «tras el ascenso a la propia reflexión filosófica»? Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: «¿Por qué soy yo una obra de arte?»" (1999: 36). Jimenez afirma al respecto: "[...] Marcel Duchamp ignoró deliberadamente el modelo tradicional de representación. Ya no se trata solamente de transgredir las reglas ni de violar algún tabú, sino de situarse de manera deliberada más allá de la idea misma de representación" (Jimenez, 2005: 52) [Original en francés. La traducción es nuestra].

<sup>79</sup> Ante la pregunta "¿qué es el arte contemporáneo?", Terry Smith sostiene: "[...] es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio" (2012: 299).

<sup>80</sup> Al respecto, Jimenez afirma: "La expresión genérica «artes plásticas» desacraliza, por otro lado, el concepto clásico de Arte. Lo priva, significativamente, de sus connotaciones idealistas y románticas heredadas de los siglos XVII y XIX" (2005 :

del paradigma del arte contemporáneo nos permitirá comprender mejor el acercamiento entre la práctica artística y la investigación académica.

Sin embargo, profundizar en un terreno tan complejo excede nuestros objetivos. Por ello, en lo que sigue, vamos a tratar de deducir algunos rasgos ontológicos clave del paradigma del arte contemporáneo a partir del análisis de su origen. No pretendemos, hegelianamente, que en el origen se encuentre la esencia. Pero sí creemos que, en este caso, el origen puede servir para comprender, metonímicamente, el "todo".

Muchos autores sostienen que fue Marcel Duchamp<sup>81</sup> quien, al inicio del siglo XX, radicalizó el impulso experimental del modernismo y lo llevó más allá de sí mismo. La invención del *ready-made* –un gesto creativo aparentemente muy simple: tomar un objeto ordinario, desplazarlo de su espacio natural hacia uno artístico y convertirlo en pieza de arte por "obra y gracia"<sup>82</sup> de la voluntad del artista– tuvo una potencia subversiva tan grande que destruyó los cimientos del arte moderno (y clásico); modificó sustancialmente el curso de la historia del arte, es decir, sus "reglas de juego"; y sembró la semilla de lo que, algunas décadas después, sería el arte contemporáneo.

---

22) [Original en francés. La traducción es nuestra]. Sobre los movimientos que le han dado forma al terreno del arte contemporáneo, véase: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, de Ana María Guasch (2000).

<sup>81</sup> Kosuth sostiene: "La función del arte, su cuestionamiento, fue planteado primero por Marcel Duchamp. De hecho, es Marcel Duchamp a quien podemos darle el crédito de otorgar al arte su propia identidad" (Kosuth, 2005 [1969]). Por su parte, Medina problematiza la identificación del *ready-made* con el "origen" de lo contemporáneo: "A pesar de que la marca Duchamp adquiere día con día una creciente complejidad en la industria académica y el aparato museográfico, el legado del *readymade* es todo menos transparente. A la manera de cualquier mito de origen, el *readymade* aparece al mismo tiempo como argumento de justificación de la práctica cotidiana del arte del presente, como objeto de un deseo inalcanzable, y como modelo opresivo y sin posibilidad de revocación. Si bien el concepto está cerca de convertirse en una ortodoxia y una marca de oficio tan banal como la pintura al óleo, el modelo duchampiano sigue siendo una especie de trauma originario: el momento en que la inestabilidad acerca de la condición del objeto artístico se hizo manifiesta, que creó un nuevo régimen de relación estética donde el artista aparece como responsable de escenificar en la práctica las paradojas y poderes del sistema cultural" (s/f: 1, pdf).

<sup>82</sup> Duchamp mismo afirma: "Sea o no que el Sr. Mutt hizo la fuente con sus propias manos, carece de importancia. Él lo ESCOGIÓ. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo emplazó de modo que toda su significación útil desapareciera bajo un nuevo título y punto de vista –creando un nuevo pensamiento para ese objeto" (1917: 5).

Si, como sostuvimos, lo específico del arte contemporáneo es ser una reflexión sobre las fronteras ontológicas del concepto de arte, entonces el *ready-made* puede calificarse como el primer ejercicio crítico en dicha dirección:

[...] el arte contemporáneo no solamente es disruptivo en relación con el gusto ordinario, sino que mucho antes ya desafiaba los marcos cognitivos que definen la naturaleza propia de la obra de arte. Cuando Duchamp expuso su urinario, el problema no fue si este era bello o no, sino si este era arte o si no lo era. En ese sentido, el arte contemporáneo es una especie de sala de experimentos de marcos que definen, para el entendimiento común, la propia naturaleza de la diferencia entre lo que es arte y lo que no. (Heinich, 1999: 160)<sup>83</sup>

El "efecto Duchamp" fue, entonces, un terremoto para el sistema del arte: artistas, críticos, galeristas, coleccionistas, directores de museos. En este sentido, Duchamp fue más que un artista; fue un filósofo que trabajaba de lleno en la ontología del arte. Y sus *ready-mades* fueron más que obras de arte: fueron *statements* sobre la identidad del arte. Joseph Kosuth sostiene:

La validez de las propuestas artísticas no depende de ningún presupuesto empírico, y mucho menos estético, sobre la naturaleza de las cosas. Ya que el artista, como un analista, no se encuentra directamente preocupado con las propiedades físicas de las cosas. Sólo se halla preocupado por el modo 1) en que el arte tiene la capacidad de crecer conceptualmente, 2) como sus propuestas tienen la capacidad de continuar con dicho crecimiento. En otras palabras, las propuestas del arte no son fácticas, sino "lingüísticas" en su carácter, esto es, no describen el comportamiento de objetos físicos o incluso mentales; expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. (Kosuth, 2005 [1969])

---

<sup>83</sup> "[...] l'art contemporain opère des ruptures non seulement avec le goût ordinaire mais aussi, beaucoup plus en amont, avec les cadres cognitifs qui définissent la nature même de l'œuvre d'art. Quand Duchamp a exposé son urinoir, le problème des gens n'était pas de savoir si c'était beau ou pas beau, mais si c'était de l'art ou si ce n'en était pas. L'art contemporain est une sorte de laboratoire expérimental des cadres qui définissent, pour le sens commun, la nature même de la différence entre art et non art" (Heinich, 1999: 160). [La traducción es nuestra.]

Lo que se concluye de estas afirmaciones es radical: el significado y el valor de una obra de arte no residen en su carácter objetual. Lo que define a un objeto como una obra no debe buscarse en sus cualidades estéticas (materia y/o forma) ni en su carácter representacional (mímesis) ni en su capacidad figurativa (realismo) ni en su aspecto (belleza) ni en su expresividad (genio): en fin, en ninguno de los rasgos que la imagen dogmática consideraba propios del arte. La revolución duchampiana muestra que el sentido y el valor de la creación artística –este es el gran giro– no reside en su carácter objetual, sino en la idea que se efectúa en la obra; por ello, sería un “arte no retiniano”. Esta idea –insistiría Kosuth llevando a Duchamp hacia su extremo más radical– debería ser una “idea sobre la idea del arte”.

En Nueva York, en 1915, compré en una ferretería una pala para la nieve sobre la que escribí: “In advance of the broken arm” (“En prévision du bras cassé”). Fue en ese momento que la palabra *readymade* (*tout-fait*) me vino a la mente para designar esta forma de manifestación. Deseaba, particularmente, establecer un punto en que la opción de estos *readymades* no estuviera jamás dictada por una delectación estética. Esta opción está basada en una reacción de indiferencia visual, y al mismo tiempo, una total ausencia de buen o mal gusto... en fin, una anestesia completa. (Duchamp, 2005: 8)

El espíritu del arte contemporáneo está contenido en aquel gesto, de tal forma que lo que él defiende y/o rechaza es lo mismo que defiende y/o rechaza el arte contemporáneo. Al respecto, Allan Kaprow afirma:

Sus *Readymades*, no obstante, son contribuciones radicalmente útiles para la escena contemporánea. Si una pala de nieve se convierte en una obra de arte con sólo nombrarla como tal, también ocurre así con la ciudad de Nueva York, con la guerra de Vietnam, y con un artículo pedante sobre Marcel Duchamp. Todas las muestras de ambientes, acciones, trabajos en video con tajadas de la vida, las piezas de información, y de Tecno-arte a que nos hemos acostumbrado deben su existencia a la idea de Duchamp sobre una pala de nieve. (1993: 128)<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Acerca de este aspecto del *ready made*, véase Medina (sff: 8, pdf).

El “efecto Duchamp” es ejemplar, entonces, de las transformaciones que sufrió el arte al abandonar el paradigma modernista e ingresar al contemporáneo. Debido a ello, también cuestiona las condiciones básicas que definen la imagen dogmática del arte analizada en la sección anterior. ¿Cuáles son las principales características que el paradigma del arte contemporáneo abandona? Cuando hablamos de arte hoy en día –y sus declinaciones: artista, creación, obra, medio–, ¿de qué estamos hablando?

- i. Primero, el *artista* ya no se define como el ‘autor’ que crea una obra original y auténtica. El artista trabaja con materiales, referencias, citas, objetos, que ya existen en su cultura. En ese sentido, es más un reciclador<sup>85</sup> que reutiliza los materiales que encuentra con la finalidad de resignificarlos.
- ii. En segundo lugar, la autonomía y pureza de los medios (pintura, escultura) ya no se consideran un ideal. Por el contrario, la hibridación marca la pauta. Se anuncia así una era *postmedial*.
- iii. Luego, las diferencias entre *bellas artes* y *artes funcionales*, *decorativas*, *populares* y *artesanales* quedan abolidas, así como la diferencia entre *objetos artísticos* y *objetos ordinarios*. Asimismo, la distinción entre materiales propiamente artísticos (por ejemplo, el óleo) y materiales no artísticos (por ejemplo, excrementos) también es abandonada.
- iv. Por ello, el artista no necesita tener un manejo elevado de la técnica; incluso, ni siquiera es necesario que produzca directamente sus obras: puede apropiarse de un objeto ya hecho y convertirlo en obra, o puede contratar alguien para que la realice a partir de sus instrucciones.<sup>86</sup>
- v. En quinto lugar, la obra ya no se define como una representación figurativa del mundo externo (mímesis). El urinario de Duchamp no duplica ni copia un aspecto de la realidad; es una presencia en la realidad.

<sup>85</sup> Sobre el paso del *autor* al *escritor*, véase Barthes (1987: 75-83); y Foucault (1994: 789-821).

<sup>86</sup> Por ejemplo, es el caso de los grandes talleres de artistas como Jeff Koons. Una de las “críticas” más ruidosas contra el arte contemporáneo recae justamente en este punto: se le acusa de haber matado el virtuosismo técnico, uno de los pilares de la creación artística desde sus orígenes. En Latinoamérica, Avelina Lésper es una de las representantes más virulentas de esta posición conservadora. Véase *El fraude del arte contemporáneo* (2015).

- vi. Sexto, la creación no surge, primordialmente, desde la intuición ni desde la sensibilidad del creador. En este sentido, la obra no se entiende como la expresión de la vida interior del artista. No cabe duda de que la creación, en tanto está enclavada en un cuerpo singular, está inevitablemente vinculada a la forma en la que dicho cuerpo experimenta la realidad, pero ya no son sus sentimientos los que se expresan a través de la obra. Por el contrario, esta resignificación de los objetos y materiales debe entenderse como un proceso intelectual. Por ello, desde este momento, la creación artística recurre explícitamente a la razón, facultad humana que, desde los orígenes de la civilización occidental, había sido dejada de lado cuando de arte se hablaba.<sup>87</sup> Esta modificación es la que nos ha conducido hacia el arte conceptual. En este sentido, este, más que un estilo artístico, puede entenderse como uno de los fundamentos del arte contemporáneo.<sup>88</sup>
- vii. En sétimo lugar, la creación artística no tiene la intención de reproducir los aspectos bellos de la naturaleza: el arte del siglo XX se convirtió en un manifiesto contra el ideal de belleza (Danto, 2006).
- viii. La obra de arte dejó de concebirse como simple objeto de contemplación estética, digno de ser apreciado por la belleza de sus valores formales, pero sin ninguna otra finalidad ("el arte por el arte"), y se convirtió en un *dispositivo estético*<sup>89</sup> que se manifiesta ejemplarmente bajo la forma de la instalación.<sup>90</sup> Esta se define como 'agenciamientos' que tienen el potencial de 'dar

a pensar' a los espectadores.<sup>91</sup> Así, la obra de arte convertida en dispositivo estético adquiere, por un lado, una dimensión cognitiva y epistemológica que antes, al estar reducida a la sensibilidad, no tenía; y, por otro, una dimensión política crítica (Groys, 2009: 8, pdf).

- ix. Finalmente, a raíz de este último cambio, el artista deja de entenderse como un actor aislado, encerrado en su mundo y en su estudio, y se comprende a sí mismo como un actor e interlocutor legítimo y valioso al tomar como objeto de pensamiento (creación/investigación) las dinámicas que componen el campo social.<sup>92</sup>

La complejidad de las transformaciones recién mencionadas podría ser objeto de extensos análisis. No obstante, para los fines de nuestra investigación, basta recalcar un aspecto central del cambio de paradigma analizado: a partir de la revolución duchampiana, el trabajo de los artistas dejó de estar enfocado exclusivamente en el modelado de la materia (trabajo *plástico, visual, sonoro*), y comenzó a modelar también conceptos (trabajo ideal). Debido a ello, la actividad artística, a lo largo del siglo XX, dejó de ser una actividad centrada solo en producir *objetos auráticos*, según la definición de Walter Benjamín (2003: 47), orientados a una contemplación sensible (estética) de carácter pasivo y se convirtió en una actividad que produce *dispositivos estéticos* orientados a una experimentación compleja (sensible e intelectual) de carácter activo. De esta forma, los artistas dejaron de "hablarle" solo a los sentidos de sus espectadores y comenzaron a hacerlo también a su intelecto. En este sentido, asistimos a una ampliación del territorio en el que los artistas despliegan su práctica creativa. Esta expansión implica un empoderamiento gracias al cual los artistas son considerados interlocutores legítimos al interior y alrededor del territorio artístico.

<sup>87</sup> Recordemos la famosa condena de Platón al arte y la consiguiente expulsión de los artistas de la polis ideal en la *República* (1988: Libro X).

<sup>88</sup> "Uno comienza a darse cuenta que la «condición de arte» del arte es un estado conceptual" (Kosuth, 2005 [1969]).

<sup>89</sup> La noción de *dispositivo* puede rastrearse en la obra de Agamben (2011) y de Deleuze (1987a). Por su parte, Déotie (2012) hace un análisis de la noción de *aparato estético* en la obra de Benjamin, Lyotard y Rancière.

<sup>90</sup> Por ello, como dice Groys, la instalación se ha convertido en la forma señera de arte contemporáneo: "El arte Moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo la nueva interpretación teórica [sic]. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente" (2009: 6, pdf).

<sup>91</sup> La pensatividad como atributo de la obra de arte ha sido planteada por diferentes autores: Deleuze (1987b); Didi-Huberman (2008 y 2012); Barthes (1989); Durand (1988); y Rancière (2010).

<sup>92</sup> Surge el arte relacional y participativo, especialmente a partir de los años noventa (Bourriaud, 2008; y Ardenne, 2006). En este proceso de transformación, vale la pena mencionar el "cambio de paradigma" en la "ciencia literaria" promovido por Hans Robert Jauss en su famosa conferencia de 1967, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en la que estableció los principios de una nueva "estética de la recepción" que le otorgaba una importancia fundamental a la recepción activa de la obra de arte por parte del espectador/lector (Jauss, 2013).

¿Empoderamiento en relación con qué? ¿En qué redes de poder el artista ocupaba una posición subordinada? En primer lugar, en el *campo del concepto*.<sup>93</sup> Hasta hace algunas décadas, el artista no era quien hablaba sobre su propia obra, ni sobre la historia o el mundo del arte. Para ello, existían especialistas: el historiador, el filósofo, el crítico, el comisario.<sup>94</sup> Esta estructura le arrebató al artista la posibilidad de acceder al ámbito de la palabra para conducir sus creaciones hacia el orden del significado; por ende, del valor y de la historia. Eran *otros* quienes asumían esa tarea y esa responsabilidad. El artista, en tanto genio creador, no tenía que explicar ni justificar sus obras. Ellas poseían un valor intrínseco en tanto objetos cuasiasagrados. En este contexto, quien asumía el rol de investigador era el especialista: él debía conocer los aspectos técnicos, estéticos, históricos, sociopolíticos, filosóficos, en fin, las condiciones de producción de una pieza para proponer, *después*, un discurso crítico sobre la obra gestada fuera del orden del lenguaje.

Actualmente, por el contrario, el artista es un actor fundamental en los procesos de producción discursiva sobre su propia obra, sobre el arte en general y sobre su contemporaneidad.<sup>95</sup> Por ello, hoy, los artistas están obligados a *saber* (teoría) además de *saber hacer* (técnica):

Si, en estas últimas décadas, el sentido de la actividad artística se ha dirigido hacia nuevos caminos de reflexión [...] ello se debe al deseo de los investigadores-creadores de esclarecer ellos mismos el "cómo" de la obra en relación con la teoría y la práctica, en lo conceptual y lo experiencial. [...] En lo sucesivo, les corresponde a los

<sup>93</sup> Este empoderamiento en relación con el concepto no significa que el artista contemporáneo haga arte conceptual. No se debe confundir el *arte conceptual* con el *concepto de la obra de arte*.

<sup>94</sup> Sin embargo, es indiscutible que, a lo largo de la historia, han existido artistas que han reflexionado sobre el arte. Por ejemplo, en el Renacimiento, la figura del artista era mucho más que un hacedor de obras, como lo atestigua la figura de Leonardo da Vinci. En el siglo XIX, hubo quienes, como Charles Baudelaire, compartían su trabajo poético con el crítico. Y, durante la Posmodernidad, muchos artistas escribieron textos críticos sobre la condición del arte, como Allan Sekula, Martha Rosler y Victor Burgin.

<sup>95</sup> "Porque, a pesar del carácter fundamentalmente no discursivo de la práctica artística, recurren cada vez más a la teoría, ya sea para inspirarse y complementar su objetivo o para explicitar y legitimar su conducta creadora" (Laurier y Lavoie, 2013: 297) [Original en francés. La traducción es nuestra].

investigadores apropiarse del discurso sobre las prácticas artísticas para articular y comprender así el sentido del fenómeno de la creación, en lugar de dejar a los teóricos (historiadores del arte, semiólogos o filósofos) esta tarea. (Laurier y Lavoie, 2013: 295)<sup>96</sup>

Sin duda, a lo largo de la historia, muchos artistas han reflexionado sobre su obra, sobre el arte y sobre su tiempo. Han sido, por lo tanto, creadores plásticos (formas materiales) y discursivos (formas ideales). Han devenido en artistas-historiadores, artistas-sociólogos, artistas-filósofos, en suma, en artistas-investigadores. Sin embargo, han sido la excepción a la regla, pues sus reflexiones no han estado originalmente enmarcadas en un contexto institucional. Esta es la característica que diferencia a las reflexiones que se están realizando en la actualidad:

La dinámica actual del mundo artístico requiere que los artistas sean capaces de contextualizar su trabajo y de posicionarse frente a otros en el mundo artístico, frente a las tendencias y avances actuales en la práctica artística, frente a los gestores de financiamientos y frente al público en general. Esta perspectiva externa complementa la mirada interna. Una concepción cándida del arte, las obras, la producción y recepción artística es cosa del pasado. Hemos dejado atrás las concepciones precríticas del arte, que persistían incluso en el Modernismo. El arte en general –no solo el arte conceptual– es sumamente reflexivo, a pesar de que también existen aspectos prerreflexivos (tácitos) durante su producción y recepción. Dicha naturaleza reflexiva del arte, junto con la postura reflexiva del artista, es uno de los fundamentos más importantes para la investigación artística. (Borgdorff, 2012 [2011]:117)<sup>97</sup>

<sup>96</sup> "Si, ces dernières décennies, le sens de l'activité artistique s'est vu dirigé vers de nouvelles pistes de réflexion [...] c'est en raison du désir des chercheurs-créateurs d'élucider par eux-mêmes le «comment» de l'œuvre en liant théorie et pratique; conceptuel et expérientiel. [...] Désormais, il revient aux chercheurs de s'approprier le discours sur les pratiques artistiques afin d'articuler et de comprendre le sens du phénomène de la création plutôt que de laisser aux théoriciens (historiens de l'art, sémiologues ou philosophes) le soin de le faire" (Laurier y Lavoie, 2013: 295). [La traducción es nuestra].

<sup>97</sup> "The current dynamic in the art world demands that artists be able to contextualize their work, and to position themselves vis-à-vis others in the art world, vis-à-vis current trends and developments in artistic practice, vis-à-vis grant providers and

El segundo empoderamiento transformador de la concepción de *ser un artista* en la actualidad es el vínculo cada vez más fuerte y explícito entre arte y política, reconexión que busca superar la visión dogmática del artista como un individuo aislado y completamente apolítico. Ahora bien, a pesar de esta creencia, los artistas siempre han estado cerca de los juegos del poder.<sup>98</sup> Sin embargo, recién a inicios del siglo XX la creación se ha asumido como una forma de hacer política, ya sea como medio para legitimar un régimen de gobierno<sup>99</sup> o como medio de resistencia frente a las perversiones del poder.<sup>100</sup> Así, la imagen del genio aislado en su taller que produce formas bellas y autónomas está cada vez más lejos.<sup>101</sup> Por el contrario, el artista asume una postura política en relación con los acontecimientos clave del presente.<sup>102</sup> Por ello, se puede decir que es un sujeto comprometido con lo que ocurre en su contexto (Bourriaud, 2008; y Ardene, 2006). Esta politización del arte implica una aproximación a las esferas de la investigación, pues participar activamente en la vida política implica *conocer* los procesos complejos que estructuran su funcionamiento cotidiano. De esta manera, el arte ingresa directamente en el espacio del combate ideológico.

---

the general public. This outside perspective complements the view from inside. A naïve conception of art, of artworks, art production, and art reception, is a thing of the past. We have left behind us any pre-critical conception of art, such as persisted even within modernism. Art (and not just conceptual art) is highly reflexive, even though pre-reflective (tacit) aspects also figure in its production and reception. This reflexiveness of art, in conjunction with the reflexive stance of the artist, is one of the most important rationales for research in the arts" (Borgdorff, 2012 [2011]:117). [La traducción es nuestra.]

<sup>98</sup> El arte, antes de ingresar a su período "autónomo" durante los siglos XVII-XIX ("el arte por el arte"), cumplió funciones sociales específicas, generalmente políticas o religiosas. Al respecto, Ravini sostiene: "Los artistas siempre han usado el arte como una herramienta política, ya sea trabajando en comunión con la religión o con el mercado. No fue sino hasta la década del sesenta que realmente se despertó esta consciencia de la presencia política en el arte, la cual floreció en los noventa" (Ravini, 2017: 26) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>99</sup> Por ejemplo, el uso del arte cinematográfico de Leni Riefenstahl para legitimar al nacional-socialismo.

<sup>100</sup> Un ejemplo es la crítica al totalitarismo de la dadaísta Hannah Höch.

<sup>101</sup> Tal vez es la teoría modernista de Greenberg (2006) la última en reclamar explícitamente la autonomía del arte frente a otras esferas de la vida social.

<sup>102</sup> "[...] los cambios observados en la relación entre las artes y la sociedad en gran medida han mejorado y se han agilizado y hecho posibles gracias a la participación ferviente de los artistas en los nuevos medios de comunicación. [...] Lo que las ciencias ven como inalcanzable, principalmente el hecho de establecer mejores vías de comunicación social, parece ser más 'natural' para los artistas, con sus formas creativas y a menudo irónicas de llegar a la sociedad" (Nowotny, 2011: XXI) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

Estas dos mutaciones de la subjetividad del artista –intelectualización y politización– le permiten apropiarse del discurso y de la acción para intervenir sobre el mundo del arte contemporáneo y sobre la política actual. Este doble movimiento implica, necesariamente, que la nueva subjetividad de artista está comprometida con procesos de investigación que le permiten hacer de su obra un *statement*. No se limita a hablar *sobre* arte o política: busca que sus creaciones plásticas, visuales, sonoras, etcétera *hablen* ('intervengan') sobre un problema. Así, estaríamos legitimados a afirmar que esta nueva imagen del *artista-como-investigador* no solo crea una obra de arte singular, sino que a partir *delen/con* esta produce cierta forma de *conocimiento* sobre el mundo. Esta compleja historia muestra cómo el arte ingresó, poco a poco, al ámbito de la reflexión conceptual y de la acción política, lo que les permitió a los artistas definirse a sí mismos ya no solo como creadores, sino también como pensadores. Por ello, quizá por primera vez en la historia, el filósofo, el científico, el político y el artista empezaron a transitar los mismos senderos de la experiencia.

Tres grandes eventos del siglo XX, entonces, han aproximado el arte a la investigación. El primero, histórico-filosófico, flexibilizó las categorías epistemológicas de la investigación, y generó que formas "débiles" obtengan la misma consideración que las "fuertes". El segundo, institucional, empujó al arte a adecuarse a los criterios de validación propios del ámbito universitario. El tercero, artístico, modificó su propia definición y lo transformó en una disciplina próxima al concepto y a los significados.

## 2. EL PARADIGMA PERFORMATIVO

A lo largo del primer capítulo, presentamos el contexto histórico y las bases conceptuales que nos permitirán comprender mejor la problemática de la investigación artística. A pesar de ello, dada la juventud de este campo, se requiere, como afirman Hannula, Suoronata y Vaden, mucho coraje para enfrentar la incertidumbre y los fracasos que surgirán antes de que el paradigma performativo alcance una forma “definitiva”: “Afirmamos en este preciso momento –cuando la investigación artística se ha llevado a cabo durante unos pocos años o durante un par de décadas, de acuerdo con la disciplina artística– que debemos saber lidiar con la incertidumbre” (2005: 15).<sup>103</sup> A pesar de que esta advertencia fue dada hace ya más de 10 años, aún estamos lejos de finalizar este proceso, especialmente en el Perú, donde la reflexión sobre el lugar que ocupa la investigación artística en la universidad es reciente.<sup>104</sup> Por ello, esta segunda parte es provisional y se encuentra abierta a la reformulación.

### 2.1. Precisiones terminológicas: investigación sobre, para, a través de y en arte

Parafraseando a Aristóteles, se puede afirmar que la relación entre *arte* e *investigación* se “dice en muchos sentidos” (Aristóteles, 1994: Libro IV, 1003a-1012b). Por ello, para superar esta ambigüedad, en esta primera sección, intentaremos distinguir algunos de los más importantes. Para comenzar, es necesario insistir en que no se debe confundir la práctica artística *en sí* con la práctica artística *como investigación*. Sin duda, los artistas que trabajan fuera del campo

académico realizan actividades que podrían calificarse, en un sentido amplio, como *investigaciones*. Sin embargo, estas básicamente responden al *deseo de saber* inherente a toda actividad humana, pero no a un afán sistemático de producción de conocimiento intersubjetivo enmarcado en un contexto institucional. En este sentido, no califican como investigaciones desde una perspectiva formal. Por ello, Linda Candy sostiene:

Es importante establecer una distinción clara entre la investigación basada en la práctica y la práctica pura. Muchos artistas profesionales podrían afirmar que hacer ‘investigación’ es una parte esencial de su trabajo cotidiano. [...] Sin embargo, este tipo de investigación está orientada, principalmente, a los objetivos particulares del individuo en un momento determinado, en lugar de estar orientada a nutrir el conocimiento del campo en un sentido más general. [...] la diferencia fundamental es que la investigación basada en la práctica pretende generar hallazgos culturales nuevos, que no solo resulten novedosos para el creador o los observadores particulares del artefacto. Esto es lo que distingue al investigador del artista profesional [...]. (2006: 2, pdf)<sup>105</sup>

Una vez aclarado este punto, es necesario dirigirnos hacia una distinción clave planteada en 1944 por Read, que se ha convertido en el origen de la mayoría de las reflexiones actuales sobre las diferentes formas de comprender las relaciones entre arte, investigación y conocimiento. Read

<sup>103</sup> “We claim that at this very moment –when artistic research has been carried out for a period varying from a few years to a couple of decades, depending on the artistic discipline– one must be able to deal with uncertainty” (2005: 15). [La traducción es nuestra.]

<sup>104</sup> Esto lo atestigua, como ya mencionamos, los recientes esfuerzos realizados en la PUCP por avanzar en este campo: publicaciones, coloquios, etcétera. Véase la nota al pie 8.

<sup>105</sup> “It is important to make a clear distinction between practice-based research and pure practice. Many practitioners would say they do ‘research’ as a necessary part of their everyday practice. [...] However, this kind of research is, for the most part, directed towards the individual’s particular goals of the time rather than seeking to add to our shared store of knowledge in a more general sense. [...] the critical difference is that practice-based research aims to generate culturally novel apprehensions that are not just novel to the creator or individual observers of an artefact; and it is this that distinguishes the researcher from the practitioner [...]” (Candy, 2006: 2, pdf). [La traducción es nuestra.]

sostuvo que no es lo mismo *enseñar a hacer arte* que *enseñar a través del arte* (Borgdorff, 2012 [2005]: 37). En el primer caso, el arte es la finalidad de la enseñanza (aprender a dibujar, por ejemplo); en el segundo, un medio para otro estudio (aprender *sobre* historia a través del cine, por ejemplo). A partir de esta distinción, Christopher Frayling propuso en 1993 tres formas de investigación vinculadas con el arte: investigación *en arte* (*research into art*), investigación *para el arte* (*research for art*) e investigación *a través del arte* (*research through art*) (1993/1994: 5). Retomando y prolongando esta propuesta, Henk Borgdorff planteó una nueva distinción: investigación *sobre las artes* (*research on the arts*), investigación *para las artes* (*research for the arts*) e investigación *en las artes* (*research in the arts*) (2012 [2005]: 37-41). Ambas propuestas son pertinentes, pero pueden complementarse entre sí. Por un lado, Frayling incluye las investigaciones *sobre arte* –como las que realiza la historia o la estética– en el rubro de investigaciones *en arte*, equiparando al arte como objeto de estudio con el arte como práctica de investigación. Veremos que hay una clara diferencia entre ambos. Por su parte, Borgdorff no incluye las investigaciones *a través del arte*, un campo que se ha expandido mucho en los últimos años. Para superar estas omisiones y confusiones propondremos una distinción formada por cuatro sentidos: *sobre, para, a través de y en*.

Cuando se realiza una investigación *sobre arte*, es el universo de las prácticas artísticas el que se convierte en el objeto de estudio. Se toma el marco teórico y las metodologías de disciplinas no artísticas –estética, antropología o historia– para analizar una región específica del territorio del arte.<sup>106</sup> La mayoría de estas investigaciones se realiza en el campo de las ciencias sociales y humanas, pues buscan comprender el sentido y el valor de las manifestaciones artísticas para una determinada cultura. Debido a este carácter interpretativo, a las investigaciones *sobre arte* se les atribuyen los presupuestos que, según vimos al inicio de nuestro ensayo, fundamentan al paradigma cualitativo (Borgdorff, 2012 [2005]: 38).

<sup>106</sup> Por ejemplo, la historia del arte o la estética podrían indagar acerca de las concepciones de belleza que han existido, como lo hizo Umberto Eco en *Historia de la belleza* (2004).

Por otro lado, las investigaciones *para el arte* se caracterizan porque buscan aportar novedades al medio artístico. En este caso, el arte no es el *objeto* del estudio, sino su *objetivo*. Por ello, son indagaciones con una clara finalidad instrumental (Borgdorff, 2012 [2005]: 38). Se toma el marco teórico y las metodologías de disciplinas no artísticas –diseño industrial, ingeniería o química– para potenciar un aspecto técnico, material o procesual de las prácticas artísticas.<sup>107</sup> Esto, a su vez, impacta en el sentido que estas prácticas tienen en la cultura, lo cual reafirma la importancia de los cambios técnicos para el orden simbólico.<sup>108</sup> La mayoría de las investigaciones *para el arte* pertenece al campo de las ciencias aplicadas; por este motivo, se les puede atribuir presupuestos de ambos paradigmas: el cuantitativo y el cualitativo.

Asimismo, en las últimas décadas la investigación *a través del arte* ha experimentado una rápida expansión.<sup>109</sup> A raíz del cambio de paradigma epistemológico que mencionamos en la sección anterior, el arte –gracias a su potencial expresivo, cognitivo, comunicativo y pedagógico– ha comenzado a ser considerado una vía legítima para comprender aspectos no artísticos de la realidad. En este sentido, yendo más allá de los enfoques racionalistas, muchas disciplinas han recurrido a los medios y modos del arte para, *a través de ellos*, conducir a los individuos a un estado más complejo de comprensión de sí mismos y del mundo.<sup>110</sup> La mayoría de disciplinas que

<sup>107</sup> Un ejemplo histórico clave es la invención de tubos para guardar y transportar el óleo, que permitió que los impresionistas pintaran en exteriores, lo que impulsó una de las revoluciones más importantes en la historia de la pintura, del arte y de la cultura.

<sup>108</sup> Sobre las relaciones entre arte, técnica y cultura, véase Francastel (1990).

<sup>109</sup> La investigación *a través del arte* (o investigación *basada en las artes*, IBA) se define, según Hernández, como “[...] un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación” (2008: 92-93).

<sup>110</sup> Por ejemplo, mediante la creación fotográfica, un grupo puede aproximarse a su comunidad de forma novedosa: no es lo mismo escuchar cómo es una ciudad, que descubrirla caminando, observando, interactuando y produciendo imágenes. También se puede impulsar mediante la pintura un proceso de autoconocimiento. Es muy diferente conocerse a través de la palabra (consciente y racional) que a través de un proceso creativo que permita expresar aspectos no racionalizados (inconscientes) de nosotros mismos. En ambos casos, el arte es una herramienta para producir conocimiento para otra esfera: sobre sí (subjetivo) y/o sobre nosotros (intersubjetivo). Un ejemplo es el que realiza Yuyachkani, que se ha convertido en un medio fundamental para conocer y reflexionar sobre la historia política a través del teatro <[www.yuyachkani.org/](http://www.yuyachkani.org/)>. Otra institución que trabaja de manera similar es TAE <<http://www.taep Peru.org/>>.

utilizan el arte como una herramienta pertenecen a las ciencias sociales y humanas; esta es la razón por la que se les atribuyen los presupuestos del paradigma cualitativo.

En estos tres casos, la investigación no se realiza en la creación artística. En ellos, el arte es el *objeto* de una investigación, el *beneficiario* de una investigación o un *medio* para investigar. Si bien estas son formas de investigar *vinculadas al arte*, ninguna de ellas califica como investigación artística en sentido estricto. Nuestro objetivo en las siguientes páginas será trazar un mapa tentativo que muestre de qué manera las prácticas artísticas son *en sí mismas*, además de *procesos creativos llevados a cabo por artistas*, investigaciones que producen cierto tipo de conocimiento *desde, en y para* el arte, y con los medios y materiales propios del arte. Pero que, además, tienen un impacto fuera del arte, en el mundo del que este nace y al cual se refiere.

En los últimos años, los especialistas han utilizado varios términos para referirse a las formas de indagación como la investigación *en arte* que están guiadas por la dimensión práctica y subordinadas a esta,<sup>111</sup> y que le están dando forma a lo que, según hemos anticipado en la primera parte de nuestro ensayo, Brad Haseman ha llamado *el paradigma performativo*.<sup>112</sup> Dentro de este universo de expresiones posibles, las más utilizadas son *practice-based research* (PBR),<sup>113</sup> *practi-*

*ce-led reseach*<sup>114</sup> y *practice-as-research* (PaR).<sup>115</sup> Para Borgdorff (2005) y Nowotny (2011), la expresión *artistic research* ('investigación artística') tal vez sea una de las más pertinentes, pues enlaza directamente los territorios de la investigación y el arte, lo que la diferencia de la "investigación científica" tradicional (Borgdorff, 2012 [2005]: 41).<sup>116</sup>

Sin embargo, esto no quiere decir que el significado de esta expresión esté absolutamente definido. Al respecto Hannula, Suoronata y Vaden afirman: "[E]l término *investigación artística* tiene muchos significados, connotaciones y presuposiciones. Se caracteriza por la búsqueda continua de una definición actual y convincente" (2005: 19).<sup>117</sup> La tarea de encontrar una definición estable bajo un término englobante se hace aún más compleja si tenemos en cuenta las diferencias idiomáticas:

Existe una variedad de expresiones para designar este tipo de investigación, pero *investigación artística* es la de uso más generalizado actualmente: los germanohablantes utilizan *künstlerische Forschung* cada vez más y, en el lado francófono del Canadá, *recherche-création* es de uso frecuente. En el mundo de la arquitectura y del diseño de productos, la expresión *research by design* ('investigación mediante el diseño') es común. En Australia, Brad Haseman ha propuesto utilizar *performative research* ('investigación performativa') para distinguir el nuevo paradigma de otros paradigmas de investigación cualitativa. En el Reino Unido, cada vez

<sup>111</sup> "Las nuevas estrategias –originalmente propuestas por artistas/investigadores e investigadores de la comunidad creativa– se conocen como *práctica creativa como investigación*, *performance como investigación*, *investigación mediante la práctica*, *investigación en estudio*, *práctica como investigación* o *investigación centrada en la práctica*" (Haseman, 2006: 3, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra]. Véase también Borgdorff (2012 [2005]: 39); e Easton (s/f: 3, pdf).

<sup>112</sup> "[...] los investigadores performativos son aquellos que llevan a cabo trabajos de investigación centrada en la práctica. La investigación centrada en la práctica es intrínsecamente experiencial y pasa a un primer plano cuando el investigador crea nuevas formas artísticas de *performance* y exhibición, diseña juegos en línea enfocados en el usuario, o construye una plataforma virtual de ayuda psicológica para jóvenes" (Haseman, 2006: 3, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>113</sup> Para Borgdorff, "[l]a *investigación basada en la práctica* es una noción colectiva que puede abarcar cualquier tipo de investigación con enfoque práctico dentro del ámbito artístico" (2012 [2005]: 41) [Original en inglés. La traducción es nuestra]. Por su parte, Candy afirma: "La investigación basada en la práctica es una investigación original llevada a cabo con el propósito de obtener nuevos conocimientos, en parte, mediante la práctica en sí y los resultados de dicha práctica" (2006: 3, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>114</sup> Borgdorff sostiene: "Hoy en día, el Arts and Humanities Research Council prefiere el término *investigación centrada en la práctica* [practice-led research] para indicar que la investigación tiene un enfoque práctico [...]" (2012 [2005]: 41) [Original en inglés. La traducción es nuestra]. Por su parte, Candy afirma: "La investigación centrada en la práctica está relacionada con la naturaleza de la práctica; por ende, los nuevos hallazgos tienen un valor operacional para dicha práctica" (2006: 3, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>115</sup> "El término más explícito de todos es *práctica como investigación*, dado que expresa la interconexión directa de la investigación y la práctica [...]" (Borgdorff, 2012 [2005]: 41) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>116</sup> "Prefiero utilizar el término *investigación artística* en lugar de *investigación basada en las artes*, dado que enfatiza la analogía de investigación científica" (Nowotny, 2011: XX) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>117</sup> "[t]he term *artistic research* has many meanings, connotations and implications. It is characterized by its continuous search for a current and convincing definition" (Hannula, Suoronata y Vaden, 2005: 19). [La traducción es nuestra.]

más se utilizan los términos *practice-based research* ('investigación basada en la práctica') y *practice-led research* ('investigación centrada en la práctica'), sobre todo por organismos de financiación como el Arts and Humanities Research Council. A veces se utiliza el término *practice as research* ('práctica como investigación') para indicar el ámbito central que ocupa la práctica artística en de la investigación. Asimismo, algunos utilizan la expresión *research in and through art practice* ('investigación en la práctica artística y mediante la práctica artística') con el fin de diferenciar este tipo de investigación de aquella sobre la práctica artística o aplicada a la práctica artística. (Borgdorff, 2012 [2011]: 108)<sup>118</sup>

Más allá de todas estas diferencias *nominales* de raíz *geopolítica*, lo importante radica en que el surgimiento de un espacio formal para la investigación *en arte* está operando una síntesis inmanente entre dos territorios que, como vimos en la primera parte de nuestro ensayo, estaban históricamente separados. De tal forma, teniendo en cuenta esta conjunción como base, Laurier y Lavoie afirman que la investigación artística debe entenderse como "toda actividad o desarrollo de investigación que conforme un componente esencial del proceso de creación o de alguna disciplina artística [...]" (2013: 297).<sup>119</sup> La clave de la afirmación anterior está en la expresión *componente esencial*. En los casos que analizamos antes (*sobre, para y a través de*), la conjunción entre investigación y creación es *extrínseca*, ya que el arte aparece

como un objeto, un medio o un fin del estudio, pero nunca al mismo tiempo como *agente, tema, medio y finalidad* de la investigación. Cuando se habla de investigación *en arte*, entonces, la práctica artística es, *en sí misma*, la que *produce* y *conduce* una *forma* de investigación. Por ello, Gray afirma que la investigación artística surge y se justifica desde las necesidades de la práctica creativa: "[...] la investigación se inicia por la práctica y la estrategia de investigación se elabora mediante la práctica utilizando los métodos conocidos por los artistas profesionales" (citado en Easton, s/f: 16).<sup>120</sup>

De este modo, la investigación en arte debe ser entendida como un proceso que es, *al mismo tiempo*, creación y reflexión. Desde la etapa "pre", en la que el artista, guiado por una intuición o idea, busca referentes para sumergirse en un campo problemático, pasando por la etapa "productiva", en la que experimenta con materiales para hallar una formalización apropiada, hasta el momento "post", en el que la obra ingresa a un ámbito intersubjetivo (galería, museo, espacio público), se despliega un trabajo creativo. Esta labor no se reduce a la simple expresividad intuitiva del espíritu, como sostenía la imagen dogmática del arte, sino que involucra *esencialmente* diferentes procesos, protocolos y etapas de investigación (reflexión), como veremos en nuestras siguientes secciones.

<sup>118</sup> "A variety of expressions exist to denote this form of research, but artistic research is now the most widely used. German speakers increasingly refer to künstlerische Forschung. In francophone Canada, the term recherche-création is in frequent use. In the world of architecture and product design, the expression research by design is common. Brad Haseman in Australia has proposed using performative research to distinguish the new paradigm from other qualitative research paradigms. In the United Kingdom, the terms practice-based research, and increasingly practice-led research, are often used, in particular by funding agencies like the Arts and Humanities Research Council. Sometimes the term practice as research is used to indicate the central place that artistic practice occupies in the research. The expression research in and through art practice is also used by some in order to distinguish this type of research from research into or for art practice" (2012 [2011]: 108). [La traducción es nuestra.]

<sup>119</sup> "[t]oute activité ou démarche de recherche formant une composante essentielle d'un processus de création ou d'une discipline artistique [...]" (Laurier y Lavoie, 2013: 297). [La traducción es nuestra.]

<sup>120</sup> "[...] la recherche est initi e par la pratique et la stratégie de recherche est  labor e au travers de la pratique en utilisant des méthodes famili res aux praticiens" (citado en Easton, s/f: 16). [La traducción es nuestra.]

## 2.2. Hacia una caracterización de la investigación en arte

### 2.2.1. El artista-como-investigador: de la experiencia a la reflexión y viceversa

Todo proceso de aprendizaje es experiencial, sobre todo en las disciplinas aplicadas en las que se aprende haciendo, como el arte.<sup>121</sup> En la investigación artística, el camino que recorre el investigador/creador oscila siempre entre el polo de la experiencia y el de la reflexión. Así, como vimos en la primera parte al hablar del arte en el contexto contemporáneo, el artista como investigador es un ser intermedio que vincula dialécticamente el ámbito de la producción plástica con el de la producción conceptual, superando su supuesto antagonismo. Por ello, puede definirse, siguiendo a David Schön (1998), como un 'profesional reflexivo'. En este sentido, Gray y Malins sostienen:

Es un hecho universalmente aceptado que el aprendizaje sobre el arte y el diseño sea experiencial. Aprender haciendo es lo más efectivo, es decir, mediante la experiencia activa y la reflexión sobre dicha experiencia. Aprendemos mediante la práctica, la investigación y una reflexión rigurosa sobre ambas. Este aprendizaje activo y reflexivo crea una relación dinámica entre la práctica y la investigación. La práctica conlleva inquietudes que pueden examinarse mediante la investigación, lo que a su vez impacta en la práctica. (2004: 2)<sup>122</sup>

Al respecto, Borgdorff afirma que dicha reflexividad del arte y del artista es uno de los fundamentos más importantes para la investigación en las artes (Borgdorff, 2012 [2011]: 117). En la misma dirección, Laurier y Lavoie defienden el carácter intrínsecamente reflexivo de la práctica artística:

<sup>121</sup> Un libro clave para entender la dimensión experiencial del arte es *El arte como experiencia* de John Dewey (2008).

<sup>122</sup> "It is generally accepted that learning in Art and Design is experiential. We learn most effectively by doing –by active experience, and reflection on that experience. We learn through practice, through research, and through reflection on both. This active and reflective learning makes a dynamic relationship between practice and research. Practice raises questions that can be investigated through research, which in turn impacts on practice" (Gray y Malins, 2004: 2). [La traducción es nuestra.]

[...] no existe una separación fundamental entre la teoría y la práctica, dado que la investigación en el campo de las artes se enfoca en visibilizar una parte de la teoría al incorporarla tanto en centro del proceso de creación como en el objeto arte, y así se convierte en un resultado de la investigación. (2013: 298)<sup>123</sup>

Gosseline sostiene que el camino seguido por la investigación artística expresa el carácter exploratorio, pero controlado, de la creación. De este modo, se caracteriza por "[...] [el] vaivén entre el extremo del pensamiento experiencial, subjetivo y sensible y, por otro lado, el extremo del pensamiento conceptual, objetivo y racional" (Gosseline, 2006: 29).<sup>124</sup> Por su parte, Easton afirma que el "ir y venir" entre un pensamiento conceptual y uno experiencial se manifiesta en la imagen del "espiral" que consiste en "evaluar el trabajo en repetidas ocasiones (volver a evaluar el punto de partida, la teoría, sobre la base del sendero recorrido por la práctica)",<sup>125</sup> lo cual permite "una forma de control del proceso y los avances de la investigación".<sup>126</sup>

En consecuencia, gracias a esta dialéctica entre la experiencia y la reflexión, el artista accede a una comprensión *mediatizada*, es decir, crítica –panorámica y, al mismo tiempo, matizada– de los diferentes aspectos involucrados en su proceso creativo. Así, lo que en un proceso de creación no desarrollado bajo los parámetros de la investigación podía ser considerado intuitivo, irracional y abstracto (la pura "inspiración"), se convierte en un movimiento racional, controlado y concreto, pero que no deja de lado su carácter experimental. Por ello, la práctica profesional del artista

<sup>123</sup> "[...] il n'existe pas de séparation fondamentale entre la théorie et la pratique, puisque la recherche dans le domaine de l'art vise à rendre visible une partie de la théorie en l'incorporant autant au sein du processus de création que dans l'objet d'art devenu un des résultats de la recherche" (Laurier y Lavoie, 2013: 298). [La traducción es nuestra.]

<sup>124</sup> "[...] [el] va-et-vient entre le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle" (Gosseline, 2006: 29). [La traducción es nuestra.]

<sup>125</sup> "[...] évaluer à plusieurs reprises le travail (reconsidérer le point de départ, la théorie, à la lumière du chemin parcouru par la pratique)" (Easton, s/f: 10). [La traducción es nuestra.]

<sup>126</sup> "[...] une forme de contrôle sur le processus et les progrès de la recherche" (Easton, s/f: 10). [La traducción es nuestra.]

como investigador puede caracterizarse, tomando la expresión de Gilles Deleuze, como una *anarquía coronada*: “[...] útil para darle una dirección al trabajo, incluso si esta deba cambiar en repetidas ocasiones” (Easton, s/f: 10).<sup>127</sup>

Gray y Malins, a partir de los estudios de Cornock, proponen patrones para sistematizar aquel “ir y venir” cíclico entre la intuición y el concepto: la *generación* (manipulación de materiales en el taller); la *selección* de elementos formales; la *síntesis* (primer “ir” desde la práctica hacia la teoría: se conceptualiza y planifica una obra); el *reposo* (permite *articular* problemas y preocupaciones surgidas en alguna etapa anterior); la *presentación* y la *discusión crítica* (se generan nuevas ideas y caminos para explorar); finalmente, se retoma el momento de la *generación*. Y así se continúa indefinidamente hasta que se decide que la obra está terminada (Gray y Malins, 1993: 7). En la misma línea, López-Cano y San Cristóbal afirman:

[...] hay que fomentar el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Este proceso incluye observar la práctica artística; registrarla; reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar nuevas acciones artísticas, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (2014: 168)

¿Cuál es la secuencia que debe seguir una investigación artística? ¿Por dónde comenzar? Su carácter cíclico no debe entenderse como un círculo que se cierra sobre sí en un plano bidimensional (un eterno retorno de lo *mismo*), sino como un círculo que, en profundidad, se despliega como un bucle de múltiples dimensiones. Debido a este carácter, no es posible determinar un principio absoluto (*arché*) en el proceso ni un fin final (*telos*). Por ello, como afirmaba Gilles Deleuze, lo importante no es hallar anticipadamente el origen y el fin, sino, simplemente, “comenzar por algún

<sup>127</sup> “[...] utile pour donner une direction au travail, même si celle-ci devait changer à plusieurs reprises” (Easton, s/f: 10). [La traducción es nuestra.]

lugar”, es decir, por el medio:<sup>128</sup> por la documentación, por la experimentación, por la autoetnografía, etcétera. Poco importa. La clave está en poner en movimiento el bucle, en lanzar los dados. Al respecto, Hannula, Suoranata y Vadén, a partir de Feyerabend, afirman:

En realidad, se refiere a que, al inicio de cualquier proceso, no debería existir ninguna limitación en cuanto a dónde este nos pueda llevar. Decir “todo es válido” es lo mejor para reconocer que las cosas deben ser flexibles y posibles. Como punto de partida, también se hace hincapié en que una investigación difícilmente empieza con un problema claramente expuesto y desarrollado; por el contrario, uno comienza tanteando entre diferentes temas, explorando, experimentando y probando (Feyerabend, 2010, p. 157). (2014: 5)<sup>129</sup>

Estas imágenes nos permiten entender que, si bien muchas veces parece que hemos retornado al mismo punto en el que iniciamos nuestra indagación –¡que no hemos avanzado!–, en realidad, si miramos con amplitud crítica el recorrido, nos daremos cuenta de que este punto ya no es el “mismo”, pues se ha retornado a él como resultado de un proceso reflexivo. Se parece, pero es un “otro” que ha ganado autoconciencia, por tanto, en conocimiento. ¿Conocimiento sobre qué? Sobre el mismo proceso y sus materiales; sobre el proyecto *per se*; sobre el artista, sus motivaciones, expectativas y temores; sobre el arte en general y su dominio en particular; en fin, sobre el lugar que ocupa dicha obra en la sociedad.

<sup>128</sup> Lo que dicen Deleuze y Guattari del nomadismo se aplica al proceso creativo del artista: “La vida del nómada es *intermezzo*” (2002: 385).

<sup>129</sup> “But what it says is that at the start of any process, there must be no limitations on where the process might take us. “Anything goes” is the ultimate recognition that things must stay open and potential. As a starting point, it also underlines that research hardly ever begins with a clearly clarified and stated problem, but instead, kicks off with fooling around with the matters, playing around, experimenting and trying things out (Feyerabend, 2010, p. 157)” (Hannula, Suoranata y Vadén, 2014: 5). [La traducción es nuestra.]

## 2.2.2. Formalización del proceso: criterios de legitimación de la investigación artística

¿Cómo sistematizar esta dialéctica entre la intuición y el concepto? ¿Cómo formalizar, estandarizar y hacer comunicables las diferentes fases que componen el movimiento cíclico entre la experiencia y la reflexión? Un aspecto problemático cuando se funda un dominio del conocimiento es establecer sus criterios de demarcación:

A menudo, las controversias en torno a la investigación artística se enfocan en el problema de la delimitación: ¿qué es exactamente lo que distingue la investigación artística de la práctica del arte? Y ¿qué la distingue de la investigación científica o académica? Como algo subyacente a estos problemas de delimitación se encuentra una cuestión de legitimidad. (Borgdorff, 2012 [2011]: 107)<sup>130</sup>

Esta dificultad es particularmente compleja en el caso del paradigma performativo, debido a la naturaleza indeterminada de la creación y al carácter transgresor del arte contemporáneo (Heinich, 2014: 55). No obstante, para superar el solipsismo de la experiencia del artista y acceder al espacio intersubjetivo del conocimiento científico, es imperativo pasar de la descripción fenomenológica realizada en la sección anterior a una legitimación epistemológica. A continuación, mencionaremos los criterios de formalización que señalan algunos de los autores y las instituciones que en los últimos años se vienen ocupando del tema.

Hannula, Suoranta y Vadén proponen un conjunto de características que podría unificar el territorio de la investigación artística a pesar de la heterogeneidad de prácticas que lo pueblan, que presentamos a continuación (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 20):

- i. Afirman, en primer lugar, que el foco de la investigación debe estar puesto en el trabajo artístico.
- ii. Se debe determinar la mejor manera de transmitir el significado generado en la experiencia artística (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 20). Esta transferencia puede darse a través de los medios tradicionales (textuales) o a través de medios apropiados a cada disciplina (visuales, performativos, sonoros).<sup>131</sup>
- iii. Esto permite que la investigación artística sea autorreflexiva y autocrítica (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 20). Sin esta reflexividad, sería imposible la comunicabilidad y la legitimación intersubjetiva.
- iv. La investigación artística, al estar "orientada hacia afuera", debe tener en cuenta –además de sus objetivos y necesidades–, su contexto (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 20). Esta dimensión dialógica le permite superar el solipsismo que siempre ha tentado al artista (como sucedía, según vimos en la primera parte, con la figura del genio, tan presente incluso hoy en día en el imaginario común sobre la identidad del artista).
- v. La investigación en arte debe necesariamente recurrir a herramientas metodológicas. Lo hemos dicho más de una vez: los métodos estructuran, formalizan y le otorgan comunicabilidad al proceso de investigación. Gracias a ello, sus resultados se hacen intersubjetivos. Como afirman Gray y Malins: "¡Se podría decir que un trabajo de investigación solo puede ser tan bueno como lo es su metodología!" (1993: 2). Sin embargo, debido a que el paradigma performativo aún se encuentra en proceso de formación, todavía no existe un conjunto de metodologías estandarizado y definitivo. Por ello, actualmente, este paradigma apela, como veremos en la siguiente sección, al pluralismo metodológico (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 21).

<sup>130</sup> "The controversies surrounding artistic research often turn on the problem of demarcation. What exactly distinguishes artistic research from art practice? And what distinguishes it from scientific or academic research? Underlying such demarcation problems is a question of legitimacy" (Borgdorff, 2012 [2011]: 107). [La traducción es nuestra.]

<sup>131</sup> "La distinción principal entre esta tercera categoría y las categorías cualitativa y cuantitativa se debe a la manera de expresar los resultados. En este caso, aunque los hallazgos no se presentan con datos numéricos, se utilizan formas simbólicas distintas de las palabras de un texto discursivo. El informe de la investigación en este paradigma se da mediante formas de presentación variadas y muy significativas. [...] En ese sentido, cuando se presentan los hallazgos de la investigación, se emplean datos simbólicos mediante materiales de práctica; en forma de imágenes fijas y en movimiento; en forma de música y sonido; en forma de acción real y códigos digitales" (Haseman, 2006: 6, pdf). [Original en inglés. La traducción es nuestra.]

- vi. La investigación artística necesita realizarse en un espacio de trabajo colectivo, pues este provee ambientes críticos, adecuados para la experimentación, el intercambio de ideas y emociones, y la legitimación entre pares (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 21).
- vii. Finalmente, en función de sus rasgos –carácter social y simbólico del arte–, la investigación artística pertenece a un paradigma epistemológico cualitativo (hermenéutico) (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 21).

Ante el mismo problema –¿cuándo la práctica artística deviene formalmente en investigación?–, la Arts and Humanities Research Council (AHRC) de Gran Bretaña plantea, en su *Research Funding Guide* (2016), tres criterios generales que toda investigación debe cumplir, incluidas las artísticas:

- i. Debe especificar sus problemas y objetivos.
- ii. Debe determinar su contexto de indagación y explicar por qué los problemas elegidos son relevantes para dicho contexto.
- iii. Debe explicar por qué los métodos elegidos son apropiados para abordar sus problemas (Arts and Humanities Research Council, 2016: 9).

Según Easton, en la *Fellowship in Creative and Performing Arts* (2009), la AHRC explica cómo deben adecuarse los tres criterios generales recién mencionados a las particularidades de la investigación en arte. Coincidiendo en varios aspectos con Hannula, Suoranata y Vadén, la AHRC sostiene:

- i. Las preguntas, las metodologías y los resultados de la investigación deben focalizarse en la práctica artística del candidato.
- ii. La investigación debe realizarse en un contexto apropiado para la disciplina artística.
- iii. El proyecto debe tener un objetivo de investigación claro.
- iv. La investigación debe aportar nuevos conocimientos o una nueva comprensión de la disciplina artística.
- v. Finalmente, el artista-investigador debe explicar por qué su práctica artística no es solo el *resultado* de la investigación y en qué sentido, por lo tanto, *integra per se* el *proceso* de investigación (Easton, s/f: 5-7).

Esta última exigencia insiste en un aspecto clave de la investigación artística: la relación esencial y dialéctica entre proceso (investigación) y producto (creación). La investigación no es un momento previo a la creación; no es una preparación para la producción de una obra. Se suele pensar que la investigación, en el dominio del arte, se identifica con la revisión de bibliografía, la búsqueda de referentes o el trabajo de campo. Sin duda, la recopilación de diferentes fuentes de información forma parte del proceso, pero no se identifica exclusivamente con él. La investigación continúa a través del trabajo con los materiales, la formalización, la experimentación, la introspección, en fin, en todas las etapas de la creación: “[...] incluir la práctica artística del investigador como una parte integral en relación con las preguntas o problemas, los datos y los resultados, así como con los métodos de investigación, que crean, de esta manera, un saber o comprensión nueva o mejorada de la disciplina” (Easton, s/f: 6).<sup>132</sup> Solo manteniendo esta unidad y continuidad, la práctica artística puede ser *en sí misma* investigación –no un medio para otra cosa, como en la investigación *a través* del arte– y producir, de este modo, conocimientos relativos a la práctica artística del investigador, y al mundo del cual surge y al cual se refiere.

Al igual que los anteriores autores, Borgdorff sostiene que lo más importante es que la investigación esté centrada en la práctica artística del investigador y que sea relevante para su contexto artístico y para el mundo del arte en general. Asimismo, sostiene que la investigación debe desarrollarse en la práctica, a través de esta, y en las acciones creativas del artista. No es, pues, como señalábamos, algo previo o paralelo. También afirma, con claridad, que los resultados de la investigación deben presentarse, al menos parcialmente, como productos artísticos en sí mismos (Borgdorff, 2012 [2011]: 121). Por otra parte, insiste en que es necesario respetar cuatro criterios generales para que un proceso de creación artística como el antes mencionado pueda calificarse como *investigación académica*:

<sup>132</sup> “[...] inclure la pratique artistique du chercheur comme partie intégrante en relation avec les questions ou problèmes, les données et résultats, ainsi que les méthodes de recherche, créant de cette façon un savoir ou une compréhension nouvelle ou améliorée de la discipline” (Easton, s/f: 6). [Original en francés. La traducción es nuestra.]

- i. El proyecto artístico debe incluir algún problema de investigación claramente articulado.
- ii. Debe explicar cuál es la importancia de dicho problema para un ámbito de investigación específico, en qué contribuye el proyecto a dicho campo y cómo se vincula con otras investigaciones en el área.
- iii. El proyecto tiene que especificar los métodos de investigación que se aplicarán para abordar el problema y, en la medida de lo posible, darle respuesta.
- iv. Los resultados del proceso de investigación/creación tienen que ser documentados y difundidos (Borgdorff, 2012 [2005]: 42-43; y Borgdorff, 2012 [2011]: 121).

Según señala Easton, la KU Leuven Association también propone algunos criterios que toda investigación artística debe respetar ineludiblemente:

- i. Debe estar guiada por artistas.
- ii. Debe combinar métodos de investigación artístico-científicos y científicos.
- iii. Debe tener como tema el proceso artístico y su resultado, y/o una reflexión sobre alguno de estos dos últimos.
- iv. Debe comenzar por un problema/pregunta.
- v. Puede usar métodos ya existentes (importados) o inventarlos en función de sus particularidades.
- vi. Debe probar su legitimidad al interior del mundo del arte.
- vii. Por último, debe expresar sus resultados, como afirmaba Haseman, en una respuesta que puede seguir un formato artístico y/o verbal (Easton, s/f: 9).

Como se deduce de este breve estado de la cuestión, varios de los componentes clave del proceso de investigación artística también están presentes en las investigaciones en ciencias naturales y sociales: el problema, el contexto, la metodología, la comunicación de los resultados, etcétera. Reparando en esta particularidad, Lisa Candy afirma: "el componente investigativo de la investigación basada en la práctica es, en muchos aspectos, similar a cualquier definición de investigación [...]" (2006: 2, pdf).<sup>133</sup>

<sup>133</sup> "[t]he research component of the practice-based research is, in most respects, similar to any definition of research [...]" (Candy, 2006: 2, pdf). [La traducción es nuestra.]

En la misma dirección, Gray y Malins afirman que las investigaciones en arte, ciencias naturales y ciencias sociales comparten elementos estructurales y procedimentales que las aproximan más de lo que comúnmente se cree:

- i. *Toda investigación* parte de algún lugar: una hipótesis, una necesidad percibida, un impulso creativo o una inspiración.
- ii. *Toda investigación* recoge datos, información o "incuba".
- iii. *Toda investigación* genera ideas y reflexiones a partir de la data recuperada.
- iv. *Toda investigación* usa dicha data para definir, seleccionar, clasificar y analizar un problema.
- v. *Toda investigación* desarrolla modelos, esquemas, bocetos, experimentos, trabajo de campo.
- vi. *Toda investigación* ingresa a una etapa de iluminación, articulación y síntesis.
- vii. *Toda investigación* realiza un perfeccionamiento, una resolución y una presentación.
- viii. *Toda investigación* verifica, prueba, construye y propone una "teoría" (o una "obra"/"dispositivo estético").
- ix. *Toda investigación* confronta dicha teoría (o dicha *obra/dispositivo estético*) con un contexto crítico.
- x. Finalmente, *toda investigación* logra una revisión de la hipótesis o de la obra de arte para alterar los conceptos originales (Gray y Malins, 1993: 8).

Además de esta similitud estructural, según Nowotny, ambos territorios están mucho más cerca de lo que históricamente se ha creído, pues también comparten rasgos íntimos esenciales: creatividad, curiosidad, imaginación e incertidumbre:

Por lo tanto, las ciencias y las artes están mucho más relacionadas de lo que cualesquiera de las nociones institucionales vigentes podrían hacernos pensar. Ambas comparten el impulso creativo y las fuentes principales de motivación: la curiosidad y la imaginación. Ambas crecen –y luchan constantemente– en el espacio de incertidumbre en el que lo desconocido se encuentra donde uno mismo habita. La incertidumbre, por ende, es una característica inherente de la investigación científica y de la producción artística de nuevos conocimientos. La ambición de afincar explícitamente el proceso de

investigación en las artes también pretende combinar dos tipos de prácticas que alguna vez estuvieron muy unidos, pero se separaron debido a sus diferentes trayectorias históricas. (Nowotny, 2011: XVIII)<sup>134</sup>

En síntesis, esta clarificación de criterios confirma que *toda investigación* –sin importar el paradigma– se despliega como un esfuerzo creativo por enfrentar la incertidumbre a través de una propuesta (teórica y/o plástica). Y lo hace en tres momentos: el planteamiento de una pregunta (*problema*), la búsqueda de una vía de resolución (*proceso*) y la comunicación de la respuesta/resultado (*producto*). Estas etapas están enmarcadas por un elemento fundamental: el *método*.

### 2.2.3. La importancia de la metodología en la investigación artística

#### a. ¿Método o antimétodo?

Como ya hemos señalado, uno de los factores fundamentales que permite diferenciar una investigación ordinaria de una académica es que esta recurre a métodos que le permiten dejar de ser una indagación intuitiva para convertirse en una sistemática. De la metodología no solo depende la calidad del proceso y de los resultados,<sup>135</sup> sino también la posibilidad de comunicarlos y criticarlos y, por lo tanto, la confianza que generará la investigación en la comunidad académica y en los organismos e instituciones de legitimación y financiación: "Para calificar como investigación basada en las artes, el proceso creativo y su recepción se deben evaluar, documentar y presentar de manera intersubjetiva, con el fin de asegurar la accesibilidad duradera del discurso y de la investigación sistemática" (Borgdorff, 2012 [2011]: 122).<sup>136</sup>

<sup>134</sup> "Science and the arts are therefore much closer to each other than their currently institutionalized forms might lead one to expect. They share the creative impulse and their main driving forces of motivation: curiosity and imagination. They thrive – and continuously struggle – in the zone of uncertainty where what is yet to be explored is at home. Uncertainty is therefore inherent in scientific research and in the artistic production of new knowledge alike. The ambition to explicitly anchor the process of research in the arts also aims to bring together the two kinds of practices that once were closely related, but became separated due to their different historical trajectories" (Nowotny, 2011: XVIII). [La traducción es nuestra.]

<sup>135</sup> "[...] la metodología respalda la investigación y le da credibilidad al resultado" (Easton, s/f: 10). [Original en francés. La traducción es nuestra.]

<sup>136</sup> "To qualify as arts-based research, the creative process and its reception have

En la primera sección, vimos que la naturaleza del objeto de estudio condiciona el empleo de una determinada metodología para el desarrollo de una investigación.<sup>137</sup> Por ello, Gray y Malins sostienen:

Uno de los asuntos más desafiantes y apremiantes para los investigadores en Arte y Diseño hoy día es cuestionar y debatir la naturaleza de la investigación, con el fin de proponer un 'método' artístico, un conjunto de enfoques metodológicos que sean no menos rigurosos ni respetables que los del 'método' científico, pero que sean completamente apropiados a la naturaleza del Arte y el Diseño. (1993: 12)

En este sentido, uno de los requisitos fundamentales para lograr una sólida conformación del paradigma performativo será constituir un cuerpo metodológico que responda a sus particularidades. Para ello, sin embargo, hay que tener en cuenta, con mucha prudencia, los rasgos ontológicos más relevantes de los procesos creativos: su carácter indeterminado, abierto, flexible, desordenado, intuitivo, azaroso, impredecible, espontáneo, experimental e inestable. Estas características muchas veces nos hacen pensar que proponer un cuerpo metodológico útil no solo es imposible, sino, incluso, perjudicial si se considera la naturaleza indeterminada de la creación artística (Easton, s/f : 10). De esta última opinión son muchos artistas que rechazan la incorporación de métodos en su práctica creativa, pues tienen la impresión de que aquellos son rígidos y cerrados, y que, por lo tanto, van a arrebatarles su libertad experimentadora y osificar su creatividad.

to be intersubjectively assessed, documented, and presented in order to ensure lasting accessibility for discourse and for systematic research" (Borgdorff, 2012 [2011]: 122). [La traducción es nuestra.]

<sup>137</sup> Al respecto, Borgdorff señala que se puede hacer la siguiente generalización aproximada. La ciencia natural recurre a métodos empírico-deductivos, es decir, métodos experimentales orientados a explicar fenómenos. Las ciencias sociales, por su parte, también están orientadas empíricamente; sin embargo, sus métodos no son generalmente experimentales. Más bien, están diseñados para describir y analizar datos. Finalmente, las humanidades están orientadas más analítica que empíricamente, por ello se centran en la interpretación y no tanto en la descripción o explicación (2012 [2005]: 45-47, 51).

Sin embargo, aunque muchos rechazan el uso de métodos declarándose *enemigos de la metodología*, incluso ellos –como señalan Gray y Malins– recurren a ciertas estrategias durante sus procesos creativos, sin ser conscientes de ello.

Se puede proponer que las Bellas Artes por su propia naturaleza son “anti método”, ¡pero incluso el “anti método” (casualidad, caos, aleatoriedad, anarquía, etc.) es una metodología! (Watson, 1992). La noción de tener un “procedimiento” o proceso de trabajo (metodología) es una parte vital de la actividad artística, por muy caótico o anárquico que pueda parecer. (1993: 6)

Esto puede constatarse fácilmente, ya que la mayoría de artistas desarrolla procedimientos, secuencias, procesos, protocolos, etcétera para llevar a cabo sus proyectos artísticos. Lo que ocurre es que normalmente no los asumen como una metodología en el sentido que se le da en la investigación científica. La razón es, básicamente, que las *metodologías intuitivas* utilizadas por los artistas no están formalizadas. Son, por ende, creadas de forma improvisada para realizar un proyecto específico en una situación específica. Esta naturaleza impide que sean replicables y comunicables, y que se conviertan, de este modo, en metodologías de investigación en sentido estricto. La conformación del paradigma performativo apunta a la creación de un cuerpo metodológico abierto y plural, pero consistentemente sistematizado, y que siempre tome en cuenta la práctica creativa del artista como punto de referencia. Por ello, en dicho proceso de conformación, no se debe perder de vista el carácter experimental de todo proceso creativo.<sup>138</sup>

## b. Pluralismo metodológico: adoptar e inventar

Como el paradigma performativo aún se encuentra en proceso de consolidación, no existe un conjunto universalmente reconocido de métodos.<sup>139</sup> Se ha convertido en una necesidad ineludible crearlos. Al respecto, Laurier y Lavoie sostienen:

<sup>138</sup> “La investigación en Arte y Diseño requiere un acercamiento característico y el uso de procedimientos / *metodologías* que sean apropiadas y comprensivas con la naturaleza de la disciplina [...]” (Gray y Malins, 1993: 3).

<sup>139</sup> “Existe una variedad de excelentes libros que pueden guiar en términos de metodologías en las ciencias sociales y naturales. Algunos de ellos son de gran ayuda para analizar material visual; sin embargo, a la fecha, no existe ningún

Ante la falta de metodologías apropiadas y ante el hecho de que cada vez más profesionales del ámbito de las artes deciden formar parte de iniciativas de investigación teórica con el objetivo de captar y estructurar un conocimiento estrechamente vinculado a su compromiso en la práctica artística (Laurier & Gosselin, 2004), resulta necesario el desarrollo de dichas maneras de investigar. (2013: 295)<sup>140</sup>

Ante la mencionada ausencia de metodologías propias, el paradigma performativo ha recurrido a las provenientes de las ciencias naturales, y de las ciencias sociales y humanas, de la misma forma en que estas, en su origen, tomaron las metodologías de las ciencias naturales. Por ello, la investigación artística bebe de ambos paradigmas: toma el carácter experimental del primero y el interpretativo del segundo (Borgdorff, 2012 [2005]: 52). Estos préstamos, sin embargo, no siempre funcionan adecuadamente. Gray y Malins afirman que a veces las incorporaciones de estas metodologías “¡[...] han sido apropiadas, otras desastrosas!” (1993: 3).

A raíz de esta compleja y no siempre fértil dependencia originaria, en los últimos años, las investigaciones artísticas han comenzado a desarrollar sus propias metodologías de trabajo con la intención de establecer métodos apropiados para la especificidad del campo artístico y de cada medio expresivo.<sup>141</sup> Así lo afirman Hannula, Suoranta y Vadén:

Debemos tener en cuenta que [...] los métodos de investigación en los diferentes campos del arte y la expresión artística –desde la música pasando por el diseño hasta el teatro y desde las artes visuales hasta

libro de texto que guíe a los estudiantes respecto de las metodologías que están directamente relacionadas con la investigación en el arte y el diseño” (Gray y Malins, 2004: XI) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

<sup>140</sup> “Devant l’absence de méthodologies propres à celle-ci et devant le fait que de plus en plus de praticiens du domaine des arts s’inscrivent dans des démarches de recherche théorique dans le but de saisir et de donner forme à un savoir intimement lié à leur engagement dans la pratique artistique (Laurier & Gosselin, 2004), le développement de tels modes devient nécessaire” (Laurier y Lavoie, 2013: 295). [La traducción es nuestra.]

<sup>141</sup> En el Perú, por ejemplo, el artista plástico Fernando Bryce ha inventado un método de trabajo muy importante a partir del cual ha realizado la mayoría de su reconocida obra: el método del análisis mimético.

la cultura visual— todavía se encuentran en proceso de evolución, tanto de forma interna como en relación con otras tradiciones de investigación. (2005: 11)<sup>142</sup>

Actualmente existe, por lo tanto, un consenso provisional según el cual la investigación en arte aún puede *importar* metodologías de otras disciplinas, pero también *inventar* las propias según sus necesidades. Así, señala Easton, existen dos posiciones definidas sobre esta cuestión: por un lado, los adeptos a una metodología clara y precisa, declarada antes de iniciar el proyecto, a menudo proveniente (*importada*) del modelo de investigación cualitativa; por el otro lado, los defensores de una metodología proveniente de la práctica en sí misma y que se elabora (*inventa*) durante el proceso de creación (Easton, s/f: 9).

Los críticos de las metodologías “estándar” importadas sostienen que estas no se adaptan a las particularidades de este paradigma. Por ello, resultan forzadas y artificiales, y se corre el riesgo de que puedan, como sostienen Gray y Malins, “distorsionar la investigación” y generar resultados “desastrosos” (1993: 3). Esto suele ocurrir, por ejemplo, cuando el artista confunde su rol con el de un científico social, y usa métodos de investigación que no domina (entrevistas, por ejemplo) o que no son adecuados para las características de su proceso creativo específico.

Por otra parte, si bien los métodos inventados surgen de la necesidad de dar cuenta de las singularidades de la actividad creativa, sus detractores sostienen que conllevan el peligro de ser arbitrarios, creados solamente para justificar un proyecto específico. Una metodología inventada *ad hoc*, concluyen, no tendría ninguna utilidad, pues no se podría establecer como un método disponible para la comunidad de artistas/investigadores. Serían, por lo tanto, en palabras de Gray y Malins, propuestas metodológicas “esotéricas” (1993: 3).

<sup>142</sup> “We have to keep in mind that [...] the research methods in the different fields of art and artistic expression –from music via design to theatre and from the visual arts to visual culture— are still only in the process of evolving, both in themselves and in relation to other research traditions” (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 11). [La traducción es nuestra.]

Intentando mediar entre estas posiciones antagónicas, Haseman, Nelson y Welton proponen una actitud prudente: defienden la absoluta necesidad de que la investigación artística llegue a crear sus propios modelos metodológicos y que estos, ineludiblemente, emanen directamente de la práctica artística. Sin embargo, no son ciegos ante la realidad y, mientras se consolida un cuerpo de metodologías propias de la investigación artística (Easton, s/f: 15), están abiertos a adoptar métodos existentes y, por qué no, modificarlos según las necesidades de cada proyecto.

Por su parte, Hannula, Suoranta y Vadén proponen que la “anarquía metodológica” es la mejor forma de enfrentar este antagonismo.<sup>143</sup> No es necesario, sostienen, tomar posición por una u otra postura; mucho menos, establecer un punto de partida metodológico común a todas las investigaciones artísticas. Quienes pretenden esto son herederos de una visión “estándar” de la ciencia que los ha guiado a buscar una manera única de llevar a cabo la investigación artística. Sin embargo, para ellos, no existe ninguna razón para presentar pautas rígidas; por el contrario, es necesario mantener la apertura y alentar la experimentación (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 14). Por ello, se pronuncian, más bien, a favor de la diversidad, proponiendo a la tolerancia como uno de los valores clave que definen el carácter del investigador en arte: “Nosotros promovemos la anarquía y tolerancia metodológicas” (2005: 14).<sup>144</sup> Sostienen, por esta razón, que el pluralismo debería considerarse el criterio básico en lo que respecta a los métodos de investigación. Abogando también por un pluralismo metodológico, Borgdorff afirma:

Todas estas formas de investigación [humanidades, tecnología aplicada y ciencias sociales] tienen lugar en la tradición emergente de la investigación artística, y

<sup>143</sup> “[...] por anarquía definitivamente no buscamos ni nos referimos a la realidad institucional de la incertidumbre a gran escala, la escasa seguridad laboral, el uso generalizado de mano de obra a tiempo parcial, la toma de decisiones sin transparencia y la falta de responsabilidad en general. De esta manera, para nosotros, la anarquía se refiere a la experimentación metodológica sobre la base de la investigación, el pluralismo y la tolerancia, y, al mismo tiempo, a contar con políticas y objetivos establecidos honestos y coherentes [...]” (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 14-15) [Original en inglés. La traducción es nuestra.]

<sup>144</sup> “We argue in favour of methodological anarchy and tolerance” (Hannula, Suoranta y Vadén 2005: 14) [La traducción es nuestra.]

parecería lógico, por lo tanto, defender el pluralismo metodológico. La investigación artística no tiene ninguna metodología única y exclusiva. (2012[2011]: 123)<sup>145</sup>

No obstante, vale la pena enfatizar que el pluralismo metodológico defendido por estos autores no implica arbitrariedad e informalidad. En este sentido, Gray y Malins insisten en que cualquier metodología que se utilice para una investigación artística (ya sea importada o inventada) debe cumplir ciertos requisitos que, en última instancia, son los que le otorgan consistencia y, con ello, credibilidad: rigurosidad, inteligibilidad, transparencia, transferibilidad (Gray y Malins, 1993: 2).

### c. Métodos de investigación en la investigación artística

Como vemos, para transitar con éxito el camino de la investigación-creación, el artista necesita apoyarse en herramientas metodológicas. Es imposible describirlas de manera exhaustiva en este momento, no solo porque esto iría mucho más allá de los objetivos de nuestro ensayo, sino porque, como sostuvimos en la sección anterior, no existe un corpus definido de metodologías propias del paradigma performativo.<sup>146</sup> A continuación, mencionaremos, a modo de ejemplo, dos métodos útiles para acompañar un proyecto de investigación artística: la autoetnografía y el cuaderno de campo. Esta selección ha sido realizada pensando en metodologías que tengan, por un lado, un alto grado de reflexividad y, por el otro, que sean útiles para llevar a cabo proyectos artísticos de diferente naturaleza, es decir, que puedan llegar a ser herramientas más o menos estándares en la investigación artística.

#### - La autoetnografía o el retorno sobre sí

La autoetnografía es un método imprescindible para todo aquel que realiza una investigación artística, pues, como veremos, ayuda a que el creador penetre en las fibras más profundas de sí mismo, lugar desde el cual emerge el proceso

creativo. Constituye, en este sentido, el momento del *retorno sobre sí*, gracias al cual se toma la propia historia vital como fuente de inspiración, información y conocimiento.

La autoetnografía es un método de trabajo muy utilizado en los últimos 30 años (Blanco, 2012: 172), especialmente en las ciencias sociales. A través de la escritura, el investigador penetra en su propia subjetividad con el objetivo de descubrir aspectos relevantes para su práctica artística. Como señalan Ellis, Adams y Buchner, la autoetnografía puede entenderse como la combinación de una autobiografía con una etnografía (2011: 2, pdf). Así, la autoetnografía es un método de autoconocimiento y, al mismo tiempo, una herramienta para conocer el contexto y la historia que enmarcan la identidad del investigador:<sup>147</sup> permite comprender el mundo a partir de la experiencia subjetiva.<sup>148</sup>

Según López-Cano y San Cristóbal, existen tres tipos básicos de autoetnografía: formadora, informadora y heurística. La *formadora* es aquella en la cual la información obtenida en la narración autoetnográfica se convierte en el centro de la investigación. En estos casos, la investigación adquiere la forma de una *memoria*. En la *informadora*, la información obtenida es procesada (observada, analizada, criticada) antes de utilizarse en la investigación. Cumple, por lo tanto, la misma función que cualquier otra fuente de información: libros, documentales, entrevistas. Finalmente, es heurística la que se usa para producir nuevas ideas durante el proceso de investigación/creación. Debido a ello, puede bifurcar, transformar o pervertir el plan originalmente establecido. En este caso, puede servir para liberar a los investigadores de bloqueos creativos (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 143-144).

<sup>145</sup> "All these forms of investigation [humanidades, tecnología aplicada y ciencias sociales] have their place in the emerging tradition of artistic research, and it would seem logical to therefore argue for methodological pluralism. Artistic research does not have any one distinct, exclusive methodology" (Borgdorff, 2012 [2011]: 123). [La traducción es nuestra.]

<sup>146</sup> Para un recuento detallado de metodologías usadas en la investigación artística, véase Hannula, Suoranta y Vadén (2014); Gray y Malins (2004); y López-Cano y San Cristóbal (2014).

<sup>147</sup> "Cuando los investigadores hacen autoetnografía, escriben retrospectiva y selectivamente sobre epifanías que surgen o son posibles por ser parte de una cultura o por poseer una identidad cultural particular" (Ellis, Adams y Buchner, 2011: 3, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra.]

<sup>148</sup> "La autoetnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (-grafía) la experiencia personal (auto-) con el fin de entender la experiencia cultural (etno-)" (Ellis, Adams y Buchner, 2011: 1, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra.]

Según afirma Chang, la autoetnografía como método de investigación aporta ciertas ventajas. En primer lugar, puede convertirse en la principal fuente de datos para la investigación artística. En segundo lugar, el investigador, en tanto autoetnógrafo, ocupa una posición privilegiada, pues tiene acceso a datos familiares e íntimos que le permiten una comprensión más profunda. En tercer lugar, el estilo autoetnográfico es de fácil lectura, lo que permite una mejor comprensión para los potenciales lectores. En cuarto lugar, amplía el rango de comprensión que el investigador tiene de sí mismo y de sus relaciones con los demás. En quinto lugar, funciona como un medio de transformación de sí mismo y de los demás. Finalmente, le permite al investigador abandonar convencionalismos creativos y metodológicos (Chang, s/f: 11-14, pdf). Estos rasgos hacen de esta metodología un recurso muy útil para la investigación artística en la que, como hemos señalado, la experiencia existencial del artista suele ser el núcleo de los proyectos y, por lo tanto, el lugar desde el cual se produce cierto tipo de conocimiento sobre el mundo. Así, la autoetnografía busca superar la dicotomía subjetivo/objetivo (arte/ciencia), otra razón por la cual resulta un método muy apropiado para la investigación en arte.<sup>149</sup>

### - El cuaderno de campo o la mirada sobre el mundo

De una u otra manera, los artistas siempre llevan consigo un cuaderno, singular e íntimo, donde anotan sus observaciones, preguntas, bocetos, ideas, ocurrencias, etcétera. El cuaderno de campo funciona, en este sentido, como un momento de exteriorización y objetivación, es decir, como la estrategia que utiliza el investigador para sistematizar sus diferentes observaciones y experiencias durante el desarrollo de su proceso de investigación/creación. Sin

<sup>149</sup> "Estas críticas posicionan erróneamente el arte y la ciencia en desacuerdo, situación que la autoetnografía busca corregir. La autoetnografía, como método, pretende desarticular el binario ciencia/arte. Los autoetnógrafos creen que la investigación puede ser rigurosa; teórica, analítica y emocional; terapéutica e inclusiva con respecto a los fenómenos personales y sociales. Asimismo, los autoetnógrafos valoran la necesidad de escribir y representar la investigación en formas estéticas y evocativas (por ejemplo, Ellis, 1995, 2004; Pelias, 2000). Uno puede escribir de maneras estéticas y convincentes sin citar ficciones o sin haber recibido la formación de un académico literario o del *performance*. Las preguntas más importantes para los autoetnógrafos son: ¿quién lee nuestro trabajo?, ¿cómo se ven afectados por este? y ¿cómo mantiene la conversación en desarrollo?" (Ellis, Adams y Bochner, 2011: 8, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

embargo, para que dicho cuaderno se convierta en un instrumento de análisis y reflexión del proceso creativo y, por lo tanto, en una fuente de conocimiento, es necesario dotarlo de cierta estructura formal.

El cuaderno de campo puede servir para realizar cuatro tareas: las notas, el diario, el registro y las reflexiones. Las *notas de campo* son apuntes de lo que el explorador observa durante su trabajo. Se caracterizan por su pretensión de objetividad: son una descripción de los hechos observados por el artista, un registro de lo que ocurre en el mundo. El *diario de campo*, por el contrario, está formado por apuntes que buscan dar cuenta de lo que experimenta el investigador/creador; es, por ello, íntimo. Representa el intento de poner en palabras o imágenes las experiencias subjetivas: afectos, deseos, anhelos, recuerdos, sorpresas. El *registro de campo* incluye los documentos que se producen durante la exploración. Hoy en día, los dispositivos digitales nos ayudan mucho a ampliar los límites del registro. Con un simple celular, se pueden tomar fotos, grabar videos y audios, etcétera. Finalmente, las *reflexiones de campo* se realizan después del trabajo de campo, es decir, una vez que el proceso de investigación se ha detenido (definitiva o provisionalmente). Así, su uso con el fin de producir algún conocimiento sobre la práctica artística desplegada implica un análisis crítico de las notas, el diario y el registro (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 110-111).

Como se evidencia, el cuaderno de campo es una herramienta metodológica extremadamente útil, pues constituye el lugar en el que se almacenan los hallazgos y los vestigios del proceso de investigación, lo que permite que el artista/investigador regrese sobre el camino andado todas las veces necesarias. Asimismo, constituye un archivo de valor inigualable para comprender los recorridos, idas y vueltas, cambios de dirección, etcétera, por los que pasó antes de llegar a la obra final. En esta misma línea, representa un testimonio más o menos comprensible de la experiencia subjetiva que el artista atravesó durante el proceso de creación. Así, el cuaderno de campo permite acceder a una dimensión de la creación artística que, de no ser por él, quedaría completamente perdida en un pasado irrecuperable.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN: PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS DEL PARADIGMA PERFORMATIVO

Según lo presentado en las secciones anteriores, el paradigma performativo agrupa a disciplinas de carácter práctico y aplicado; por ello, está conformado por las disciplinas propias del arte y el diseño. Por esta razón, su forma de trabajar es básicamente experimental y ello explica que sus procesos y productos estén directamente ligados a la experiencia personal del creador. Ello no significa que no se ocupen de los problemas de la realidad circundante, sino que lo hacen ancladas en una visión de mundo singular. Esto hace que la intimidad existente entre el creador/investigador y los procesos, materiales, productos y contextos de investigación anule radicalmente la “distancia epistémica”, supuesto fundamento de la objetividad en los otros paradigmas investigativos. Esto no constituye un problema, sin embargo, pues la investigación artística, al presuponer la “democracia de las experiencias”, según Hannula, Suoranta y Vadén, no aspira a producir conocimiento bajo los parámetros de la verdad y la falsedad. Más bien, apunta a transmitir nuevas formas de experimentar y comprender la realidad.

Es importante resaltar que las investigaciones artísticas no necesariamente están interesadas en plasmar y comunicar sus resultados numérica o textualmente, sino con sus propias formas plásticas expresivas (sonido, imagen, movimiento, etcétera).<sup>150</sup> De esta característica, señala Borgdorff, se desprende uno de los rasgos metafísicos principales de este paradigma: su “dimensión no conceptualista”. Esta consiste en el despliegue de un pensamiento material que articula conocimientos y experiencias no proposicionales encarnados en obras de arte y en procesos creativos (Borgdorff, 2012 [2011]: 124). En esta misma línea, se ubica Deleuze al sostener que el “arte piensa” (el cine o la pintura, por ejemplo) (1987b: 210).

<sup>150</sup> “[...] los investigadores centrados en la práctica [...] tienen poco interés en tratar de traducir los hallazgos y entendimientos de la práctica en números (cuantitativo) y palabras (cualitativo), medios preferidos por los paradigmas de la investigación tradicional. [...] Este ímpetu de presentar la investigación mediante los resultados y las formas materiales de la práctica desafía las maneras tradicionales de representar el conocimiento” (Haseman, 2006: 4, pdf) [Original en inglés. La traducción es nuestra].

El pensamiento material propio de las investigaciones artísticas implica que estas no se realizan para explicar a través de teorías algún fenómeno de la realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que la investigación artística se reduzca a una dimensión *imaginaria* o *fictional*. Por el contrario, posee una *dimensión realista* –segundo rasgo metafísico según Borgdorff–, que radica en que las “obras” que produce afectan (cuestionan) los fundamentos de nuestra percepción, de nuestro entendimiento, y de nuestra relación con el mundo y con otras personas (Borgdorff, 2012 [2011]: 124). De ahí proviene la íntima relación que, para autores como Rancière, existe entre la estética y la política.

Ambas dimensiones –el pensamiento material no proposicional y el realismo crítico– le otorgan a la investigación artística una *dimensión contingente* –tercer rasgo metafísico según Borgdorff–: no tiene como finalidad el descubrimiento de alguna verdad (conocimiento proposicional positivo), sino activar procesos de pensamiento. De tal forma, la investigación artística no es sobre teoría, sino sobre pensamiento; es decir, no trata de “saber que...” o de “saber cómo...”, sino más bien de “no saber” o de “aún no saber”. Gracias a ello, genera espacio para lo no-pensado y para lo inesperado y abre la posibilidad de que todas las cosas sean diferentes (Borgdorff, 2012 [2011]: 124).

De este modo, la investigación artística apunta a *producir un pensamiento material dirigido a cuestionar nuestros fundamentos de la realidad con la finalidad de permitir la emergencia de lo no pensado*. Estos pensamientos materiales enriquecen y complejizan el mundo que habitamos al expandir nuestra comprensión de la realidad y de nosotros mismos cuando se nos aparecen como nuevos *productos* (composiciones, imágenes, *performances*) que transforman nuestra experiencia cotidiana (Borgdorff, 2012 [2011]: 119).

Por su parte, Hannula, Suoranta y Vadén sostienen que la investigación en arte apunta, en primer lugar, a producir información útil y métodos apropiados para la práctica artística. En segundo lugar, pretende aumentar la comprensión de las relaciones entre el arte y su contexto social, cultural y pedagógico, lo que ayuda a posicionar el trabajo del artista en un contexto más amplio, incluyendo el desarrollo histórico y político. En tercer lugar, a interpretar las obras de arte como productos culturales, políticos y pedagógicos. En cuarto lugar, apunta a desarrollar la actividad artística gracias a la producción de conocimiento sobre el significado social, psicológico, político y pedagógico del arte. En quinto lugar, pretende analizar críticamente las tendencias actuales del arte para comprender sus relaciones con la tecnología, la economía, el poder, etcétera. Finalmente, invoca a repensar el rol del artista individual y socialmente hablando (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 21-22). De tal forma, concluyen que la investigación artística tiene un significado que va mucho más allá del ámbito cerrado de cada disciplina, pues produce innovaciones para el campo social gracias a la creación de nuevas tendencias de investigación en la educación universitaria (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005: 22).

A continuación, a partir de la síntesis presentada y a modo de conclusión, intentaremos conceptualizar –como lo hicimos antes para los paradigmas cuantitativo y cualitativo– los principales presupuestos filosóficos que fundamentan el paradigma performativo.

**i. De la ley (generalidad) al acontecimiento (singularidad).** El artista y el científico se distinguen porque este busca hallar en su objeto de estudio lo estable, lo general, las regularidades, en fin, lo idéntico en medio de la pluralidad variable.<sup>151</sup> El artista, por el contrario, se focaliza en la singularidad del acontecimiento.<sup>152</sup> De esta forma, tomando a la realidad como su problema, el científico busca reducirla a través de la abstracción generalizadora que da lugar a leyes explicativas; el

artista, en cambio, apunta a producir una obra singular (un *dispositivo estético*) que impacte sobre dicha realidad (sobre los sujetos que la habitan) para, de ser posible, transformarla (transformarlos).

**ii. De la distancia (neutralidad) a la implicación.** En el paradigma cuantitativo (y, en menor medida, en el cualitativo), la neutralidad del investigador era una *condición necesaria* para la objetividad de la investigación; en el artístico, por el contrario, no existe dicha neutralidad. El artista se encuentra *existencialmente* –“libidinalmente”, diría Freud– involucrado en el aspecto de la realidad que toma como su objeto de estudio y desde el cual crea. Esta implicación no le resta legitimidad, pues en la investigación artística el criterio de legitimación no es la objetividad, sino lo que algunos autores han llamado la *“pensatividad”*, es decir, la capacidad de la obra para hacernos ver aquel aspecto de la realidad que aborda de una manera completamente renovada. Para lograrlo, el artista debe estar integralmente implicado; solo así será capaz de transmitirnos/hacernos ver los matices propios de la realidad que le interesa.<sup>153</sup>

**iii. Del dualismo al pluralismo.** Como acabamos de mencionar, todo acto creativo supone una implicación absoluta en la realidad investigada que elimina cualquier forma de dualismo. Sin embargo, esta ausencia de distancia epistémica no le resta validez a la investigación/creación, porque, como veíamos en los dos presupuestos anteriores, esta no aspira a formular generalizaciones imparciales, sino a ofrecernos una perspectiva nueva, singular, diferente, del problema de la realidad desde el cual han emergido el proyecto y la obra. Por ello, en la investigación artística, se supera el dualismo (sujeto/objeto) en favor de una visión de mundo pluralista o, en palabras de Nietzsche, “perspectivista”.

<sup>151</sup> Recordemos que Platón mostró que el camino hacia el conocimiento era hallar la unidad de lo múltiple (1988: Libros VI y VII, 506c- 521b).

<sup>152</sup> “La singularidad/*originalidad* que se demanda en el arte no se reconcilia fácilmente con el concepto de generalidad [de las ciencias] [...]” (Gray y Malins, 1993: 23).

<sup>153</sup> Etimológicamente, *interés* proviene del latín *inter-esse*: ‘estar en medio de’.

- iv. **De la teoría al dispositivo estético.** El paradigma cuantitativo y el cualitativo están orientados a la producción de teorías. ¿Qué produce la investigación en arte si no es principalmente conocimiento positivo ni placer estético? Al igual que el científico que crea teorías que responden a un determinado problema y que, luego, expone en documentos, el artista también *responde, crea y expone*. El resultado de dicha creación no es una teoría, sino una obra.<sup>154</sup> Como vimos en la sección anterior, la investigación artística parte de un problema; por lo tanto, el dispositivo estético que se produce durante el proceso de creación se debe entender como una respuesta a dicho problema. Pero esta respuesta no es una conclusión demostrativa (dialéctica, lógica o estadística); no ofrece un saber positivo sobre el mundo. Lo que propone es un dispositivo estético que funcione como una salida consistente, tanto formal/material como conceptualmente, a la pregunta que dio origen a la investigación. Por *salida* nos referimos a lo que, en el presupuesto número dos, calificamos como su capacidad para “dar a pensar”. Se podría decir, por lo tanto, y aunque suene paradójico, que la respuesta que encarna la obra de arte es, en realidad, una complejización del problema que le dio origen.
- v. **Del progreso al matiz.** La ciencia ha estado marcada por mucho tiempo por el ideal de progreso, es decir, por la creencia en un desarrollo ascendente de nuestros conocimientos hasta alcanzar, idealmente, un saber absoluto sobre el todo. Este ideal, como vimos, ha sido cuestionado a lo largo del siglo XX, lo que originó posiciones postpositivistas y constructivistas; entre estas, destaca la propuesta de Kuhn: la ciencia no progresa; se modifica a partir de revoluciones que dan lugar a cambios de paradigma. Si bien esta visión renuncia a la idea absoluta de progreso, no niega que, al interior de un paradigma (el período de ciencia “normal”), se pueda hablar de *verdad, falsedad, conocimientos positivos* e, incluso, *progreso*. En el caso de la investigación artística, no tiene sentido recurrir a estos conceptos, al menos no desde esta perspectiva, pues aquella no apunta, como hemos visto, a ofrecernos en primera instancia un saber positivo acerca del mundo. ¿Qué representa, entonces, el conjunto de obras de arte que, año tras año, década tras década, van acumulándose en museos, colecciones, archivos, etcétera? Las obras de arte, entendidas como perspectivas plásticas frente a una determinada problemática, constituyen un acervo muy complejo y rico de formas de ver, sentir y pensar el mundo. En este sentido, una obra no aporta un nuevo *saber* sobre el mundo, sino una nueva forma de *ser* en el mundo. De este modo, es posible hablar de cierto “progreso” en la investigación artística: este estaría ligado a los dispositivos estéticos que hacen más compleja nuestra realidad, es decir, los experimentales y vanguardistas; por el contrario, las formas artísticas conservadoras, excesivamente académicas, impedirían el “progreso” al aferrarse a formas plásticas de aproximarse a la realidad “ya-vistas”. Al hacerlo, estarían impidiendo la emergencia de la “pensatividad”.

<sup>154</sup> Este se define como una síntesis de elementos, materiales e ideales, singulares y diferenciales, que producen un agenciamiento que tiene sentido y valor en su propia especificidad formal y temática. Este dispositivo no representa al mundo (no lo explica ni lo interpreta); es, más bien, una entidad excepcional que, al irrumpir en el ser, produce un acontecimiento que redefine las condiciones de la existencia. Por ello, Boris Groys (2009) señala que la instalación es la forma “paradigmática de arte contemporáneo”. En este sentido, un dispositivo estético nunca forma parte de una teoría general sobre algo; más bien, es algo y, en tanto presencia singular, genera lo que Jacques Rancière llamó un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009).

vi. **De la verdad a la "pensatividad"**. La verdad es uno de los conceptos más complejos en la historia del pensamiento occidental. Más allá de sus diferentes interpretaciones, siempre se asocia a la permanencia y a la generalidad. Gracias a ello, se evita el relativismo. Asimismo, siempre es el resultado de algún procedimiento de justificación que convierte nuestras creencias en conocimiento (Platón, 1988: Libros VI y VII, 506-521b). Es, por lo tanto, un valor objetivo (en su versión contemporánea, *intersubjetivo*). Sin embargo, según lo que venimos sosteniendo, los dispositivos estéticos no afirman (o niegan) nada sobre el mundo; por esta razón, es imposible evaluarlos a partir de la dicotomía verdadero/falso.<sup>155</sup> Los dispositivos estéticos, en su radical inocencia y singularidad, son parte del mundo. No nos *dicen* nada sobre la realidad (a pesar de que surgen de ella y se dirigen a ella); solo buscan *mostrarnos*<sup>156</sup> una forma diferente, fuera de los clichés, prejuicios y dogmas, de percibirla, comprenderla y vivirla (Didi-Huberman, 2008: 39-42). Por ello, como ya hemos señalado, deben ser evaluados en función de la capacidad que tengan para lograr dicho impacto en el espectador, es decir, en función de su potencia de "pensatividad".

vii. **De "el" método a "los" métodos**. Según la imagen dogmática del arte, basada en la intuición y sensibilidad, es imposible imponerle métodos de trabajo a la voluntad creativa.<sup>157</sup> Por el contrario, cada artista tendría sus propias estrategias productivas. Sin embargo, en el campo artístico contemporáneo, la utilización de métodos es imprescindible. Estos le dan estructura: permiten predecir, repetir experiencias, recolectar, sistematizar y analizar información, controlar experimentos, comunicar, etcétera. Asimismo, profesionalizan y legitiman las investigaciones artísticas. Gracias a ellos, el trabajo creativo se transforma de subjetivo a intersubjetivo. Sin embargo, a diferencia de lo que ha ocurrido generalmente con la ciencia, sobre todo desde su perspectiva cuantitativa, en la investigación artística, no se busca establecer un método (o un conjunto cerrado de métodos) como vía regia para producir conocimiento. Según hemos visto, los diferentes autores trabajados abogan por un pluralismo metodológico adecuado a la naturaleza abierta, plástica e indeterminada de la ontología del proceso creativo.

---

<sup>155</sup> Piensen, por ejemplo, en lo absurdo que sería calificar a la Gioconda o el Guernica como representaciones pictóricas verdaderas o falsas. Sin embargo, algunos autores, como Heidegger, ven en esta mostración una forma de verdad. En el texto "La verdad de la obra de arte", plantea la existencia de una verdad anteproposicional propia de la obra de arte.

<sup>156</sup> Vale la pena mencionar la clásica distinción propuesta por Wittgenstein (1973) en el *Tractatus* entre *decir* y *mostrar*.

---

<sup>157</sup> Recordemos que el rasgo clave del paradigma del arte moderno es la "expresividad de la interioridad del artista" (Heinich, 2014: 65-70).

## 4. REFERENCIAS

- Academy of Finland. (2009). *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Helsinki: Academy of Finland. Research Funding and Expertise.
- Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, 26(73), pp. 249-264.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Argullol, R. (1985). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria.
- Aristóteles. (2001). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Arts & Humanities Research Council. (2016). *Research Funding Guide*. Versión 3.7. Recuperado de: <http://www.ahrc.ac.uk/documents/guides/research-funding-guide>
- Ballón, A.; Guerra, M.; Mitrovic, M.; y Gruber, S. (2017). *Guía de investigación en Arte y Diseño*. Lima: PUCP.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1987). "La muerte del autor". Barthes, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 75-83.
- Bedoya, L. M. (2014). "La pluralidad de lo fotográfico". *Luz María Bedoya* [página web]. Recuperado de: <http://luzmariabedoya.com/textos-texts/la-pluralidad-de-lo-fotografico/>
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Blanco, M. (2012). "¿Autobiografía o autoetnografía?". En: *Desacatos*, (38), pp. 169-178.
- Blasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Borgdorff, H. (2012 [2011]). "Where Are We Today? The State of the Art in Artistic Research". Borgdorff, H. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- \_\_\_\_\_. (2012 [2007]). "Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship". Borgdorff, H. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- \_\_\_\_\_. (2012 [2005]) "The Debate on Research in the Arts". Borgdorff, H. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Introduction". Borgdorff, H. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Breton, A. (1973 [1937]). "Crisis del objeto". En Breton, A. *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI, pp. 117-118.
- Burgin, V. (1982a). "Introduction". Burgin, V. *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press LTD.
- \_\_\_\_\_. (1982b). "Photography Practice and Art Theory". En: *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press LTD.

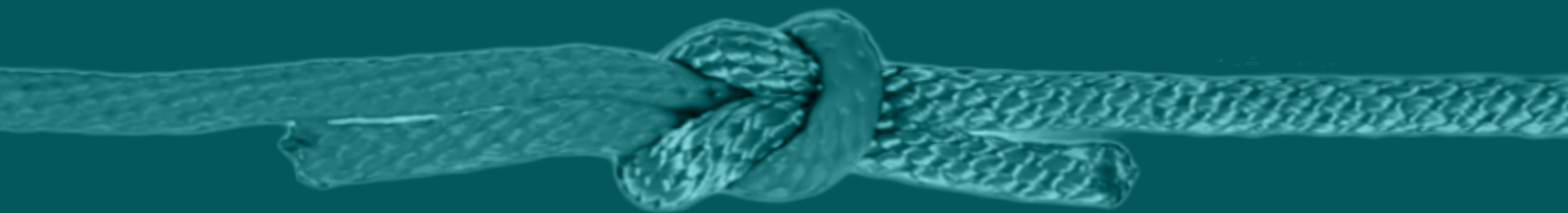
- Candy, L. (2006). "Practice Based Research: A Guide". *Creativity & Cognition Studios*. [página web]. Recuperado de: <http://www.creativityandcognition.com>
- Castillo, M. C. (2015). "Danto y la mimesis: más allá del fin del arte". *Páginas de Filosofía*, 16(19), pp. 114-133. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/filosofia/index>
- Chang, H. (s/f). "Autoethnography as Method. Raising Cultural Consciousness of Self and Others". *Academia.edu*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/1244871/Autoethnography\\_as\\_method](https://www.academia.edu/1244871/Autoethnography_as_method)
- Comte, A. (2007). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Croce, B. (1938). "¿Qué es el arte?". En Croce, B. *Breviario de estética*. Barcelona: Austral.
- Danto, A. (2006). "Kallifobia en el arte contemporáneo. O ¿qué le sucedió a la belleza?". *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (64), pp. 24-35. Recuperado de: [http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASHe746/553efbc3.dir/r64\\_06nota.pdf](http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASHe746/553efbc3.dir/r64_06nota.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Del Pilar, Y. (2006). "Ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu en la perspectiva de Dilthey". *Revista Philosophica*, (30), pp. 65-76.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. (1987a). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1987b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G.; y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-Textos.
- Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Dewey, J. (2008). *Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve SA de CV.
- \_\_\_\_\_. (2008). "La emoción no dice «yo». Diez fragmentos sobre la libertad estética". En Didi-Huberman, G. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 39-68.
- Duchamp, M. (2005). "A propósito de los readymade (Apropos des readymade)". Rafael Cippolini (traductor). *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (51), pp. 8-9. Recuperado de: <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona51.pdf>
- \_\_\_\_\_. (1917). "El caso Richard Mutt". En Duchamp, M.; Wood, B.; y Roché, H. P. (editores). *The Blind Man*. Recuperado de: [http://www.toutfait.com/issues/issue\\_3/Collections/girst/index.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/index.html)
- Durand, R. (1988). *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. París: Les Éditions de la Différence.
- Easton, L. (s/f). "Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène". *La Manufacture. Haute école des arts de la Scène* [página web]. Recuperado de: <http://www.hetsr.ch/upload/file/Rapport%20méthodologie%20recherche%20artistique%20Leonore%20Easton.pdf>
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Ellis, C.; Adams, T. E.; y Bochner, A. P. (2011). "Autoethnography: An Overview". *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). Recuperado de: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>
- Escudero, A. (1995). "Genio y gusto en la estética kantiana". *Anales del Seminario de Metafísica*, (29), pp. 223-233.

- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Foucault, M. (1994). "Qu'est-ce qu'un auteur?". En Foucault, M. *Dits et écrits (1954-1988). Tomo 1 (1954-1969)*. París: Gallimard, pp. 789-821.
- Francastel, P. (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate.
- Frayling, C. (1993/1994). "Research in Art and Design". *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), pp. 1-5.
- Garcés, H. (2000). *Investigación científica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- González, A. E. (s/f). "El romanticismo. La creación artística y el artista". *Artículos Digitales de Filosofía*. Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional del Nordeste. Recuperado de: <http://hum.unne.edu.ar/investigacion/filosofia/instituto/filosofia/index.htm>.
- Gosselin, P. (2006). "La recherche en pratique artistique: spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies". En Gosseline, P.; y Le Coguiec, É. (editores). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gosseline, P.; y Le Coguiec, É. (editores). (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gray, C.; y Malins, J. (2004). *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- \_\_\_\_\_. (1993). "Procedimientos/metodología de investigación para artistas y diseñadores". *Carolegray.net*. Recuperado de: <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros textos*. Madrid: Siruela.
- Groys, B. (2009). "La topología del arte contemporáneo". *Lapizynube.blogspot.fr* [blog]. Recuperado de: [http://lapizynube.blogspot.fr/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.fr/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html).
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guba, E. (1981). "Criterios de credibilidad en la investigación naturalista". En Gimeno, J.; y Pérez, A. (editores). *La enseñanza: su teoría y su práctica*. Madrid: Akal.
- Guba, E.; y Lincoln, Y. (1994). "Paradigmas en pugna en la investigación cualitativa". En Denzin, N.; y Lincoln, Y. (editores). *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage, pp.105-117.
- Hannula, M., Suoranta, J; y Vadén, T. (2014). *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Haseman, B. (2006). "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, (118), pp. 98-106.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1999). "Les rejets de l'art contemporain". *Publics et Musées*, (16). *Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), pp. 151-162. Recuperado de: [www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_1999\\_num\\_16\\_1\\_1149](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1999_num_16_1_1149)
- \_\_\_\_\_. (1996). "L'art contemporain expose aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs". *Hermès, La Revue*, 2(20), pp. 193-204. Recuperado de: [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14924/HERMES\\_1996\\_20\\_193.pdf;jsessionid=D2977B1E5898E-3694D742A4707423567?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14924/HERMES_1996_20_193.pdf;jsessionid=D2977B1E5898E-3694D742A4707423567?sequence=1)
- Helguera, P. (2013). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona: Conaculta.

- Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Revista Educatio Siglo XXI*, (26), pp. 85-118.
- \_\_\_\_\_. (2006). "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En Gómez, M., Hernández, F.; y Pérez, H. J. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 9-49.
- Hernández, C. R., Fernández, C.; y Baptista, P. (1991). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- Hernández, M. y Villacorta, J. (2002). *Franquicias imaginarias*. Lima: PUCP.
- Hume, D. (1992). *Investigación sobre el entendimiento humano*. Bogotá: Norma.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Jimenez, M. (2005). *La querelle de l'art contemporain*. París: Gallimard.
- Källemark, T. (2011). "University politics and practice-based research". En Biggs, M.; y Karlsson, H. (editores). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kaprow, A. (1993). "Doctor MD". En Kelley, J. (editor). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 127-129. Recuperado de: [https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow\\_Allan\\_Essays\\_on\\_the\\_Blurring\\_of\\_Art\\_and\\_Life\\_with\\_Impurity\\_Experimental\\_Art\\_The\\_Meaning\\_of\\_Life\\_missing.pdf](https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf)
- Kosuth, J. (2005 [1969]). "El arte después de la filosofía". *Fin(es) del arte* [blog]. Recuperado de <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html>
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- Laurier, D.; y Lavoie, N. (2013). "Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique: une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension". *Recherches Qualitatives. La Recherche Qualitative dans les Sciences de la Gestion. De la Tradition à l'Originalité*, 32(2), pp. 294-319. Recuperado de: <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>
- Lésper, A. (2015). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: El Malpensante.
- López, A. (2008). "Fundamentación epistemológica de las ciencias humanas (el diálogo de Habermas con Dilthey)". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25, pp. 407-426.
- López-Cano, R.; y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Conaculta: Barcelona.
- Medina, C. (s/f). *Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/24777038/Already-made-1>
- Nowotny, H. (2011). "Foreword". En Biggs, M.; y Karlsson, H. (editores). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres/Nueva York: Routledge.

- Ortiz, G. (2015). "Después del fin del arte: Danto entre el relativismo y el esencialismo artísticos". *Páginas de Filosofía*, 16(19), pp. 96-113. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/filosofia/index>.
- Platón. (1988). *República*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_. (1983). "Menón". En Platón. *Diálogos. Tomo II*. Madrid: Gredos, pp. 273-337.
- Poissant, L. (2006). "Préface". En Gosselin, P.; y Le Coguiec, E. (editores). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, pp. VII-X.
- Popper, K. (2008). *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos.
- Purizaga, G., Radulescu, M.; y Tamani, M. (2017). *Investigaciones en arte y diseño. Tomo 1*. Lima: PUCP.
- Ramos, C. A. (2015). "Los paradigmas de la investigación científica". *Revista Avances en Psicología*, 23(1), pp. 9-17.
- Rancière, J. (2010). "La imagen pensativa". Rancière, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, pp. 105-127.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ravini, S. (2017). "The ethics of unethical art". En Swedish Research Council; y Lind, T. (editores). *Research Ethics and Artistic Freedom in Artistic Research. Artistic Research Yearbook 2017*. Estocolmo: Swedish Research Council, pp. 24-35.
- Real Academia Española (RAE). (2016). *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es>.
- Ricoy, C. (2006). "Contribución sobre los paradigmas de investigación". *Educação. Revista do Centro de Educação*, 31(1), pp. 11-22.
- Rizo-Patrón, R. M. (1994). "Ciencia, progreso y exilio del sujeto. En torno a ciertos mitos modernos y post-modernos". *Revista Areté*, 6(2), pp. 273-300.
- Robert Gordon University. (2016). "Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design". Recuperado de: [http://www2.rgu.ac.uk/subj/ats/Research-VisualizingResearch/index.htm?utm\\_source=twitterfeed&utm\\_medium=twitter](http://www2.rgu.ac.uk/subj/ats/Research-VisualizingResearch/index.htm?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter)
- Rorty, R. (2010). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.
- Schön, D. (1998). *El profesional reflexivo. Como piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Smith, T. (2012). ¿Qué es el arte contemporáneo? Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Snow, C. P. (2000). *Las dos culturas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. París: Christian Bourgoise.
- Strand, P. (2003 [1923]). "La motivación artística en fotografía". En Fontcuberta, J. (editor). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 105-120.
- Vattimo, G. (1990). "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil". En Rovatti, A. (editor). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, pp. 18-42.
- Watzlawick, P.; y Krieg, P. (1995). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición bilingüe alemán-castellano. Tierno, E. (traductor). Madrid: Alianza Editorial.





ISBN: 978-612-47745-3-9



9 786124 774539