

## DIÁLOGOS Y POÉTICAS PARA LA CREACIÓN

### Creando puentes, excavando en laberintos de memorias y multiplicidad de sentidos

Por: Christian Omar Masabanda

El proyecto de investigación *Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación*, es una propuesta interdisciplinar desarrollada por un grupo de docentes, estudiantes y alumni de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes. El objetivo del proyecto es indagar las metodologías inmersas en sus procesos creativos, así como explorar la relación cuerpo-tecnología; apoyándose en espacios que posibilite el diálogo y el intercambio –desde una reflexión crítica– de diversas miradas, propuestas metodológicas, apuestas éticas, devenires estéticos, caminos pedagógicos y otras experiencias enraizadas al amplio espectro de las artes escénicas.

Los talleres y laboratorios son componentes medulares en nuestros procesos de investigación-creación, espacios que asumimos como recursos metodológicos y prácticas políticas en los que se sostiene este proyecto. De esta manera, posicionamos de forma colectiva la diversidad de miradas que dan sentido a la escena por fuera de lo hegemónico y unidireccional. Con una metodología de exploración y experimentación escénica, el equipo de coinvestigadores ha generado su propuesta metodológica para asumir la escena como un espacio articulador de intereses, curiosidades, experiencias y conocimientos, dando como resultado de estos diálogos, la producción de las propuestas escénicas: *En el peor de los casos*; *Investigaciones inconclusas*; *Entresiestas*, la instalación interactiva *El Portal*, y la propuesta performática *El grito: La voz abyecta*.

En un presente en el que, las categorías/formatos/marcos disciplinares que determinan la producción material y simbólica de las artes escénicas son cada vez más porosas, se nos hace necesario proponer otros caminos metodológicos para la creación y formación artística basados en la experiencia viva y una práctica dinámica y cambiante. Por ello, *Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación*, plantea como una alternativa a la necesidad de colectivizar los hallazgos de nuestro proyecto de investigación; una temporada de funciones, un taller/laboratorio y un espacio de mediación pedagógica en la ciudad de Quito entre el 17 y el 22 de febrero del 2025.

A través de estas actividades artístico-pedagógicas buscamos fortalecer los procesos formativos e investigativos que se vienen desarrollando en la escena local. Así, el 17, 18 y 19 de febrero en las instalaciones de la Compañía Nacional de Danza, estamos llevando a cabo el *Taller/Laboratorio Diálogos y poéticas para la creación*, un espacio en el que, nos sumergimos en un camino de indagación con algunas herramientas para la composición coreográfica, proponemos un entramado de ideas, conceptos y juegos de exploración del movimiento con los que se puedan ampliar los campos sensibles de los cuerpos; *¿cómo me relaciono con lo otro?; ¿cómo convivo con los objetos en mi cotidianidad?; ¿qué me mueve?; ¿qué muevo cuándo me muevo?; ¿cómo me relaciono con la tierra, con la historia, con las memorias?; ¿cómo dialogo con el silencio, con la luz, con el espacio, con el tiempo, con la materia, con el sonido, con los flujos y la energía?; ¿cómo me relaciono con estas palabras que estoy escribiendo ahora mismo?; ¿cómo me relaciono con las miradas que van cambiando?; ¿cómo me relaciono con aquello que dice ser pensamiento pero que no es pensamiento sino movimiento?; ¿cómo me relaciono con el mundo de las palabras?; ¿cuáles son los lenguajes y prácticas que invento?.* Son algunas preguntas que, más allá de encontrar respuestas desde el movimiento, son germinadores de experiencias sensibles que abonan el deseo del compartir.

El viernes 21 y sábado 22, hemos planificado un espacio de Mediación Pedagógica, en el que a manera de desmontaje socializaremos las metodologías de creación, la caja de herramientas: modos de uso y tácticas de composición, recursos creativos para materializar la imaginación y que son articuladores de la estructura dramática de *El Grito: La voz abyecta* y *En el peor de los casos*. Cabe mencionar que, esta actividad no tiene costo de recuperación ya que sumimos la práctica pedagógica no solo como una acción del campo disciplinar, sino como una práctica política atravesada por la vida y su contexto. Consideramos que la asistencia de estudiantes de artes escénicas a esta actividad, alimentará el intercambio de experiencias a través de testimonios de sus procesos creativos:

Viernes 21 de feb. *En el peor de los casos*

Sábado 22 de feb. *El Grito: la voz abyecta*

Horario: 11:00 a 13h00

Lugar: Teatro Casa Malayerba

Finalmente, el jueves 20, viernes 21 y sábado 22 en la Casa Teatro Malayerba presentaremos el programa *Diálogos y poéticas para la creación*, con dos trabajos artísticos, resultado de la primera fase de un proyecto de investigación:

- ***El grito: la voz abyecta:*** Propuesta performática para seguir averiguando dónde reposan, o se atorán las palabras sin aire. Crear puentes, excavar y excavar para formar sonidos deformes, extraviados en los huesos, la carne, las articulaciones. Encontrar la voz que esculpe, talla, corta, rebana, moldea.

Dirección: Pilar Aranda

Interpretación: Pilar Aranda y Paola Zamora

Encargado técnico y multimedia: Remigio Vásquez Barragan

Duración: 30 minutos

- ***En el peor de los casos:*** Una puesta en escena que busca suspender y reordenar tiempo y espacio. Con la premisa de divagar en los pensamientos, se dibuja un juego de tensiones entre los cuerpos, objetos y emociones para construir una multiplicidad de sentidos. En una especie de laberinto, desordenamos las escenas para cada presentación, invitando a construir un sentido nuevo en cada ocasión. Es una insistencia por escuchar el sonido de una casa de quien la habita, de un espacio y un cuerpo que se desvanece.

Dirección y coreografía: Luis Miguel Cajiao y Oscar Santana

Intérpretes-creadores: Abel Bermúdez, Emilia Burgos, Gabriel Mielles y Odalys Vergara

Paisaje sonoro: Mauricio Bombón

Duración: 30 minutos

Confiamos en que las relaciones afectivas que se generan en estos espacios y actividades propuestas para esta visita a la ciudad de Quito, alimentan el quehacer artístico de cada individuo, encaminándonos hacia la construcción de redes y alianzas que fortalezcan nuestra comunidad. Descubrir en primer lugar, la voz que nos habita, porque

ella va modelando la forma en la que nos hacemos presente para lxs otrxs, a la vez que da cuenta de los susurros con los que nos acompañamos a nosotrxs mismxs. Esa especie de dialogo interior en el cual, atribuimos significaciones a los signos y los gestos que percibimos, ese hilo narrativo etéreo en donde se empiezan a crear las intenciones de nuestras acciones.

La creación artística es una acción reveladora de quién es unx y quienes podemos ser junto a lxs otrxs. Muestra quienes somos ante los demás. Nos expresa. Por la acción aparecemos ante los demás. La acción, la escucha y el diálogo por su carácter revelador, es algo así como una ventana/portal que nos abre al mundo de lo sensible. Bailar, gritar, susurrar es mostrarse ante los demás, es aparecer. El ser que se expresa a través de la acción lo hace a través de su forma, de su figura, de su apariencia. Cada vez que construimos y creamos con palabras, gestos, movimientos, nos volvemos acción. Si capturásemos una instantánea de esto, podríamos componer una imagen de nosotrxs mismxs que nos sirva para intentar dar cuenta de nuestros empeños por ser o estar. Llegamos desde Guayaquil y con todas estas propuestas, nos queremos compartir con profunda afectividad.

Artistas coinvestigadorxs que integran el Proyecto Creación Piloto y que participarán en las actividades artístico pedagógicas en ciudad de Quito: Pilar Aranda, Lorena Delgado, Remigio Vásconez, Paola Zamora, Oscar Santana, Christian Masabanda, Luis Miguel Cajiao, Odalys Vergara, Emilia Burgos, Abel Bermúdez y Gabriel Miele.

## **Creación Piloto: Prácticas Laboratoriales de la deriva**

Creación Piloto es un grupo de investigación de la Escuela de Artes Escénicas, cuyo propósito es establecer vínculos interdisciplinarios que posibiliten proyectos de investigación-creación desde un enfoque crítico, situado y en resonancia con las funciones sustantivas de la Universidad de las Artes. El proyecto Creación Piloto: Prácticas Laboratoriales de la Deriva, se asume como una propuesta de investigación artística resonante y polifónica en la que se exploran diversas rutas, tránsitos, devenires estéticos y narrativas que desentrañan los aspectos cooperativos vinculados a los procesos creativos, su relación con la generación de conocimiento, las movilizaciones en las identidades, así como la relación cuerpo-ecosistema-contexto.

Los talleres y laboratorios son dispositivos pedagógicos medulares para este proyecto de investigación-creación, espacios que asumimos como recursos metodológicos y prácticas políticas de intercambio que, habiliten rutas hacia la dialogicidad de las culturas y a la convergencia de los conocimientos dentro de nuestras propuestas.

Con metodologías de exploración corporal y experimentación escénica, el equipo de coinvestigadorxs abordará los procesos

creativos como acontecimientos poéticos articuladores de sensibilidades, intereses, conocimientos, y como una experiencia viva en la creación escénica y formación artística. La documentación poética del desarrollo de este proyecto será manera de integrar distintos lenguajes, formatos y disciplinas inmersas en la creación artística.

Usando el lenguaje visual, escritural, corporal y sonoro, esta documentación permitirá comunicar de manera expandida los hallazgos, memorias y reflexiones de los procesos.

Como una manera de ser y de estar con lxs otrxs, este proyecto propone colectivizar de manera pública nuestros hallazgos y productos artísticos/académicos a través de presentaciones artísticas en diversos espacios de divulgación de estos trabajos.

## **Creación Piloto: Prácticas Laboratoriales de la deriva**

Si tomamos a nuestro quehacer artístico-pedagógico como una práctica de indagación continua, como docentes de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes, nos asumimos también como artistas investigadorxs. En el contexto de laproducción de conocimiento a través de la investigación-creación, el que investiga es su propio objeto/sujeto de investigación; y la transformación de la realidad investigada supone también su propia transformación. Por ello, se nos hace necesario reconocernos como artistas-investigadorxs del cuerpo, del movimiento y de nuestros propios procesos humanos desde y para la escena.

El/la investigador(a) es participativo(a); es decir, participante activo, crítico, dinámico, integrante de la realidad que investiga, y como tal, intervenir en la realidad a investigar es intervenir en su propio devenir. El/la artista, docente, intérprete-creador contemporáneo, de forma similar, tiene la necesidad de re-construir sus espacios vitales y de experimentar en las carencias, las abundancias, las complejidades y las realidades que lo atraviesan, porque se hace parte de ellas y es su propio(a) creador(a). Razón por la cual, no puede sustraerse de su contexto cuando investiga o crea, ya que su producción material o simbólica se articula y se escenifica en su núcleo gestacional. De esta manera, “el campo de la investigación queda impregnado de lo afectivo, de lo relacional, de un movimiento complejo en el cual ya no se puede diferenciar entre sujeto y objeto, pues se revela un trayecto de ida y vuelta entre ambos” (Falcón, 2013). Las experiencias producidas durante el proceso de investigación son el resultado de la interacción de fuerzas, temporalidades, elementos y sujetos indistintos que saben/conocen, observan, aprenden y dialogan para construir una nueva realidad producto del vivir para, por, en y con lxs otrx. Pues, no somos islas. Es en las interacciones que construimos sentido. Incluso con la imaginación y en los sueños.

Lxs artistas contemporánexs, más que otrxs creadorxs del lenguaje clásico o moderno, son investigadorxs, que no se diferencian ni asumen un papel preponderante en los procesos creativos porque tiene la certeza de que son parte de una comunidad; cuyos intereses y aspiraciones determinan un hacer artístico colectivo. En el territorio de las artes, su labor no se reduce a generar procesos de imitación o reproducción de un lenguaje “válido” por querer pertenecer a discursos hegemónicos que lo legitimen. Su acción social

consiste en favorecer la configuración de espacios críticos para la construcción de otros lenguajes simbólicos y prácticas creativas que identifiquen al colectivo en el que interactúa y con el que se enuncia, evitando así, conservar la vieja costumbre de pedir prestado palabras de otros campos del conocimiento, contextos o culturas y empezar más bien, a proponer nuevos/otros lenguajes emancipatorios, que nos permitan como ecuatorianxs y latinoamericanxs enunciar con voz propia contra relatos y dejar de ser cuerpos que solamente escuchan.

Como artistas docentes integrantes del grupo de investigación *Creación Piloto*, se nos hace necesario abordar la investigación-creación escénica desde una mirada contemporánea como una opción política de enunciación. Este posicionamiento, responde a la necesidad de construir prácticas y discursos que permitan narrarnos como artistas escénicos, cuyo encargo social sea leer nuestros contextos para dialogar con ellos, además, de satisfacer la necesidad de crear ámbitos de interpretación del mundo, alternos a los puramente racionales y logocéntricos, con experiencias sensibles alimentadas de la facultad simbólica del gesto, la imagen, el sonido, la voz o el movimiento. Las propuestas artístico-pedagógicas que hemos desarrollado desde el 2023, se sostienen en un transitar por caminos curvos de búsqueda que han posibilitado diálogos, poéticas y estéticas dentro de la investigación, la creación y la generación de conocimiento, aspectos que están presente en nuestra práctica docente dentro de los programas de estudio de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes. Por ello, *Creación Piloto* busca siempre potenciar sus dispositivos de comunicación, habilitar prácticas de encuentro e indagar en nuestras realidades y territorios, como un ejercicio político de interlocución y de interpretación del fenómeno vital de experiencia colectiva.

“Lxs artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas”, dice el artista argentino Silvio Lang (2020), en este sentido, los caminos de investigación y especulación experimental que desde el colectivo proponemos, ponen a prueba determinados materiales creativos, pedagógicos y de composición escénica que pueden transversalizarse en diversos campos artísticos e interseccionarlo con otras prácticas y campos de conocimiento, creando alianzas que posibilitan des-bordes metodológicos. Estos desplazamientos y alianzas ponen a prueba los materiales sensibles que sostienen nuestras prácticas o son germinadoras de nuevas rutas hacia la creación escénica. Así, “la práctica de investigación-creación artística, engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con

las destrezas propias y de quienes intervienen en su proceso de indagación y en su devenir.” (José Antonio Sánchez, 2009). De este modo, la formación y práctica artística tiene que ser un transitar permanente por interrogantes, dudas y especulaciones que nos sirvan de pre-texto para comunicar una intención discursiva, a partir de la profunda convicción de que hacer arte no es solamente desempeñarse con maestría en unas técnicas, sino dialogar con nuestros procesos individuales y colectivos. Investigar desde la experiencia encarnada y el conocimiento situado, ofrece canales de interpretación del mundo, atendiendo al ecosistema político y como una manera de generar conocimiento para disponerlo en la creación escénica, como un modo de evidenciar un hacer/ser intencionado que acciona críticamente en su contexto. Es decir, la investigación artística nos enseña a aprender de nuestros propios procesos sin desvincularnos del cuerpo y de lo que en él se encarna. De manera que, “la relación que establece la investigación artística con la experiencia y la vida es directa y no está determinada por un modelo de representación; más bien está comprometida con la construcción de zonas reflexivas, flexibles y múltiples” (Natalia Calderón, 2020).

¿Cómo nos relacionamos y cómo nos inscribimos en el campo de las prácticas de investigación que hacemos y cómo ese campo se des-borda hacia nuevas rutas creativas? Las prácticas escénicas son modos específicos de producir experiencias espacio-temporales, imágenes materiales, modos de percibir y conocer, por donde se hacen pasar afectos que son también conceptos. ¿Cómo lo hacemos? ¿Cómo participamos de esa potencia de materialización? ¿Cuáles son las prácticas performáticas que activamos en nosotrxs y compartimos públicamente? ¿Nuestra práctica es autónoma o está colonizada por las filiaciones y los tutelajes del campo donde activamos? ¿Estamos dispuestxs a alejarnos de esas estructuras de obediencia? Si las prácticas de investigación y creación escénica son modos de re-materializar los movimientos y transformaciones de la realidad, es, a la vez, un modo de documentar nuestro propio re-hacer. Las prácticas que inventamos, los afectos que hacemos pasar mediante ellas no nos dejan indemnes. “Descolonizarse del campo donde nos movemos implica, a veces, cierta soledad para componer nuevas alianzas y afectos-conceptos que nos dejen respirar colectivamente.” (Silvio Lang, 2020).

Este tiempo desbordado por la violencia, hiperproducción y acumulación, nos deja ver cómo se practican nuevas formas de representación del horror y del control. La creación de contra relatos, de nuevas búsquedas de sentido y de las formas de habitar otros escenarios biopolíticos personales y colectivos nos es vital, para comprendernos como

seres vulnerables, con urgencia de combatir esta realidad mediante un ejercicio individual y cotidiano, en el que se analice y se cuestione los modos de producción técnica y simbólica sobre los cuales elaboramos nuestras prácticas y discursos artísticos. Urgencia que nos lleva a pensar en que, lxs artistas debemos elaborar y ofrecer tanto a nosotrxsmismxs y a la sociedad, un acabado de sistemas de dudas y preguntas vitales. Creer en nuestras apuestas dentro de la docencia y la creación escénica, podría ser un pacto de vida, que en medio del pacto de muerte que vivimos todos los días en nuestros contextos, resulte una posibilidad para resistir al horror, al miedo y a la incertidumbre. Hurgar en los archivos, movilizarnos con y desde las memorias, indisciplinar los viejos paradigmas del arte escénico, nos está permitiendo ensayar la vida desde otras perspectivas, quizá idealizando la vida que deseamos; y creemos que, acentuando la intensidad con la que estamos viviendo la crisis del presente. *Creación Piloto: Prácticas laboratoriales de la deriva*, es una alternativa desde la que podamos mirar hacia el pasado para entender la posición histórica que queremos tomar, oponiéndonos colectivamente a la validación del relato único y a la democratización de la violencia, del miedo y de la muerte tan presente en nuestra herida realidad ecuatoriana. Si bien, la **deriva** es un concepto propuesto por Guy Debord (1958) y luego se transformó en una teoría que argumenta la técnica de indagación situacionista, como una práctica de caminar sin rumbo fijo por un espacio urbano, esto el propósito de dejarse afectar por los encuentros y por lo que sucede en el caminante en sus mismos desplazamientos. Es así que este proyecto de investigación toma como referencia dichos principios, para dar continuidad a la idea de la **divagación** (presente en proyectos anteriores) como camino de especulación y creación escénica. De ahí que, lo que suceda en el tránsito y en el proceso mismo; tendrá sus propios caminos, desvíos, devenires, metodologías, soportes, lenguajes, dispositivos, narrativas y enunciaciones poéticas, que serán también, nuestros posicionamientos políticos desde y para la escena.

Desde la reverberación del pensamiento como acción movilizadora y con apoyo de la etnografía y la auto-etnografía, como docentes-artistas-investigadorxs nos dejamos afectar profundamente por los acontecimientos que atraviesan todo acto de indagación. Lo que acontece nos persuade, nos afecta, nos interroga y nos involucra en el devenir de los hechos. Desde la escena tomamos partido, asumimos una postura, desplegamos posibilidades de desarrollo y desenlace de aquello que se estudia y de lo que se ve inmerso en nuestras historias. Pues, investigar para reconstruir/restaurar/recomponer y reparar,

pone en evidencia que todo el tiempo hemos estado creando con memorias, sobre historias, en huellas, desde las cicatrices propias y compartidas hasta hacerlas cuerpo, algo que nuestras prácticas artísticas hegemónicas habían dejado en la lista de pendientes. Con este proyecto de investigación buscamos entender qué pasa con el movimiento, con la quietud, con la secuencia coreográfica, con la búsqueda de temas en las artes escénicas, con la desestabilización del rol del bailarín, actor, actriz, coreógrafo, director u otras formas de jerarquía. Pero, sobre todo, se nos hace necesario sostener un laboratorio caminante, divagante, pues mientras nos mantengamos presentes en la búsqueda o en la pregunta hallaremos el rumbo. Transitar por caminos de especulación y resonancia afectiva se convierte en otras metodologías para mantenernos leales a nuestras propias urgencias, empleos e inquietudes. Tocar y ser tocados por nuestros contextos, puede ser una manera de habitar la escena como un cuerpo colectivo que tiene urgencia por el abrazo comunitario. Donde hay una afección nace una investigación y se emprende un viaje por los tiempos para expandir nuestras prácticas, tan poéticas, tan políticas. Atemporales como el cuerpo y la resistencia. Tránsitos necesarios con “movimientos aberrantes” (David Lapoujade) en las moléculas de nuestros cuerpos y con “líneas de fuga” (Guattari) para alejarnos de las situaciones irrespirables del viejo camino de la investigación.

# Las estrellas de mar ~~quieren~~ pueden volar

–conferencia performática–

El proyecto de investigación *Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación*, con código CP: VPIA-2023-05-PI, es una propuesta interdisciplinar desarrollada por Lorena Delgado E., Pilar Aranda, Vanessa Pérez, Luis Miguel Cajiao, Christian Masabanda, Oscar Santana, Remigio Vásquez, artistas-docentes de la Escuela de Artes Escénicas de la Uartes, cuyo propósito es indagar las metodologías inmersas en sus procesos creativo, así como explorar la relación cuerpo-tecnología; apoyándose en espacios que posibiliten el diálogo y el intercambio –desde una reflexión crítica– de diversas miradas, propuestas metodológicas, apuestas éticas, devenires estéticos, caminos pedagógicos y otras experiencias enraizadas al amplio espectro de las artes escénicas.

Los talleres, laboratorios, espacios de diálogo y momentos de divagación son componentes medulares en nuestros procesos de investigación-creación, espacios que los asumimos como recursos metodológicos y prácticas políticas en los que se sostiene este proyecto. De esta manera, posicionamos de forma colectiva la diversidad de sensibilidades que dan sentido a la escena por fuera de lo hegemónico y unidireccional. Con metodologías experimentales y vienciales, el equipo de coinvestigadorxs ha generado su propuesta ideoestética que posiciona a la escena como un espacio articulador de intereses, curiosidades, especulaciones y conocimientos; dando como resultado de estos diálogos, la producción de las propuestas escénicas: *En el peor de los casos*; *Investigaciones inconclusas*; *Entresiestas*; *El Portal –instalación interactiva–*; *El grito: La voz abyecta –propuesta performática–*, y en pocos días estrenaremos la conferencia performática: *Las estrellas de mar ~~quieren~~ pueden volar*.

## FOTO 1

En un presente en el que, las categorías/formatos/marcos disciplinares que determinan la producción material y simbólica de las artes escénicas son cada vez más porosas y nos posibilitan cruces de lenguajes y trayectos de fugas, se nos hace necesario también proponer otros caminos metodológicos para la investigación-creación y la formación

artística basados en la experiencia viva, el conocimiento situado y una práctica dinámica sensible y cambiante. Por ello, *Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación*, plantea como una alternativa a la necesidad de colectivizar algunos hallazgos de nuestro proyecto de investigación; la presentación pública de la conferencia performática *Las estrellas de mar quieren pueden volar* los días 16, 17 y 18 de octubre de 2025, en Espacio Muégano Teatro de la ciudad de Guayaquil.

Esta propuesta investigativo-creativa que echa sus raíces en el terreno de la escena performática, es una práctica colectiva tejida a partir del afecto, la horizontalidad y el cuidado; cuestionando y dislocando mecanismos artísticos, pedagógicos y laborales basados en la verticalidad, el individualismo y la competencia, síntomas de una sociedad agotada. Con este dispositivo performático reflexionamos sobre las implicaciones políticas y poéticas que tiene la articulación cuerpo–escena–especulación en la producción de otros mundos posibles y las diversas formas de habitarlos.

Cuerpos territorios; cuerpos máquinas; cuerpos fascia; cuerpos fantasma; cuerpos palabras y cuerpos acción, se encuentran en la escena y se disponen a saltar, juntxs dan el paso para ser otros cuerpos y sostenerse en la respiración. Cuerpos en escena que habitan desde los cuidados el vértigo de saltar, se suspenden en el tiempo mientras se enfrentan a sus propias miradas impuestas por un hegemónico batallón. *Las estrellas de mar quieren pueden volar*, es una invitación a abrir nuestras maletas y contar las estrellas ahí guardadas. Un momento de pausa y contemplación para hacer respiros sutiles dedicados a quienes cuidan de nosotros aunque no nos hayan parido. Un llamado para abrazarse y abrazar, para caminar solo, sola, pero también dejarse acompañar.

## FOTO 2

Con este trabajo, el proyecto de investigación *Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación*, lleva a la escena una acción reveladora de quién es unx y quienes podemos ser. Muestra desde la escena, quienes quieren que seamos ante los demás. Las estrellas de mar que nos habitan aparecen y nos expresan. Pues, por la acción aparecemos ante los demás. En esta conferencia performática, la acción, la escucha y el diálogo por su carácter revelador, es como una ventana/portal que nos abre al mundo para compartirnos desde lo

sensible. Bailamos, gritamos, susurramos para narrarnos ante los demás. Para aparecer. Creamos contra-relatos con palabras, gestos, imágenes y movimientos para volvernos acción, y si capturásemos una instantánea de esto, podríamos componer una imagen de nosotrxs mismxs que nos sirva para intentar dar cuenta de nuestros empeños/insistencias por ser o estar. Insistimos porque:

Las estrellas de mar no pueden volar.

Las estrellas de mar no vuelan.

Las estrellas de mar vuelan.

### **FOTO 3**

**Co-autorxs:** Lorena Delgado E., Pilar Aranda, Vanessa Pérez, Luis Miguel Cajiao, Christian Masabanda, Oscar Santana, Remigio Vásquez.

**Dirección escénica:** Lorena Delgado E.

**Imagen y sonido:** Remigio Vásquez

**Iluminación:** Mario Correa

Creación Piloto: diálogos y poéticas para la creación

CP: VPIA-2023-05-PI

## **El debate sobre la investigación en las artes**

Henk Borgdorff

Amsterdam School of the Arts

Si la urgencia de un asunto puede medirse por la vehemencia de los debates que lo rodean, “la investigación en las artes” es un asunto urgente.<sup>1</sup> Bajo etiquetas como “práctica artística como investigación” o “investigación en y a través de las artes” ha surgido un tema de discusión durante los últimos años, que contiene elementos tanto de la filosofía (sobre todo, de la epistemología y la metodología) como de políticas y estrategias docentes. Esto lo convierte en un tema híbrido, lo que no siempre contribuye a la claridad del debate.

Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica y si debería de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior.

---

<sup>1</sup> Este texto está basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg. Agradezco a los participantes en aquellas sesiones sus constructivos comentarios. En un animado encuentro de expertos bajo el título “Kunst als Onderzoek” (Arte como investigación), llevado a cabo en Felix Meritis en Amsterdam el 6 de febrero de 2004, hubo ya un previo intercambio de ideas sobre este tema. La grabación en video de dicho encuentro (lecturas y discusiones incluidas) se puede encontrar en <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.

La actual urgencia del asunto se debe, en parte, a las políticas gubernamentales que afectan a este campo. Como resultado de las reformas en la educación superior en varios países europeos, la investigación se ha convertido en la función primordial tanto de las escuelas superiores profesionales como de las universidades. La investigación en la educación superior profesional difiere de la universitaria en el sentido de que en la primera está más orientada a la aplicación práctica, al diseño y al desarrollo. Por regla general, la investigación académica o científica “pura” o fundamental (si es que esto existe) sigue siendo competencia de las universidades. La investigación en las escuelas de danza y teatro, conservatorios, academias de arte y otras escuelas profesionales de las artes es, por lo tanto, de diferente naturaleza a la que generalmente tiene lugar en el mundo académico, dentro de las universidades y los institutos de investigación. En qué consiste realmente esa diferencia es precisamente el tema de las controversias – y tanto las opiniones como los motivos son aquí sumamente divergentes.

Lo primero que hay que tener en cuenta en lo que respecta a este debate es el hecho de que muchas de las partes contendientes tienden a optar por la fuerza retórica, según la cual el tener razón depende del poder de convicción de los argumentos. No es nada casual que normalmente las opiniones personales estén en sintonía con las afiliaciones de cada uno. Muchos contendientes tienden a atrincherarse en posiciones institucionales establecidas, presentándose como defensores de unos estándares de calidad sobre los que creen tener la patente. Otros, por el contrario, ofrecen resistencia a cualquier forma de “academización” (como a veces se le llama despectivamente) – temerosos de perder su peculiaridad y recelosos de lo que perciben de los “polvorientos” confines de la academia. El término “academización” alude en este caso tanto a la desalmada realidad de la burocracia de la universidad como a una inaceptable

“deriva académica”, según la cual el vital espíritu de la práctica artística de las academias de arte tendría que ser traicionado para poder sacar provecho de la respetabilidad y el alto status social que nuestra cultura todavía otorga al trabajo intelectual.<sup>2</sup>

El cambio en las políticas gubernamentales no es el único factor que ha introducido el tema de la “investigación en las artes” en la agenda del debate público y académico; el desarrollo mismo de la práctica artística también ha jugado su papel. De unos años hasta ahora, ha sido un lugar común hablar de arte contemporáneo en términos de reflexión e investigación. Aunque la reflexión y la investigación han estado estrechamente vinculadas a la tradición modernista desde el principio, están también entrecruzadas con la práctica artística en nuestra era moderna tardía o postmoderna – no sólo en términos de la auto-percepción de los creadores e intérpretes artísticos, sino también, y cada vez más, en los contextos institucionales, desde las regulaciones de financiación hasta el contenido de los programas en las academias y los laboratorios artísticos. Particularmente, en la última década (después de un periodo en el que “diversidad cultural” y “nuevos medios” eran las consignas), investigación y reflexión han sido parte de los trajes verbales lucidos tanto por la práctica como por la crítica artística en los foros públicos y profesionales sobre las artes.<sup>3</sup> Tanto es así que “investigación y desarrollo” no sólo han dejado de ser asunto exclusivo de las universidades, centros de investigación independientes y de negocios o de agencias consultoras, sino que cada vez más artistas e instituciones artísticas llaman

---

<sup>2</sup> En Flandes, la “academización de la educación profesional superior de arte” está siendo ahora promovida bajo tal marca. Y bajo acuerdos de colaboración entre universidades y escuelas profesionales de arte se están desarrollando programas conjuntos de investigación en las artes.

<sup>3</sup> Otro tema que ha desembarcado en la última década es el redescubierto “activismo artístico”.

“investigación” a sus actividades. No es una coincidencia que la exposición Documenta en Kassel se presente como una academia y que institutos post-académicos como la Jan van Eyck Academie y la Rijksacademie van Beeldende Kunsten en Holanda estén llamando a sus actividades “investigación” y a sus participantes “investigadores”.<sup>4</sup>

Una de las preguntas que aparecen con prominencia en el debate sobre investigación en las artes es: ¿Cuándo cuenta como investigación la práctica de arte? (y su posible corolario: ¿No cuenta hasta cierto punto la práctica de arte como investigación?) ¿No se podrían formular criterios de tal manera que ayudaran a diferenciar la *práctica artística-en-sí* de la *práctica artística-como-investigación*? Y una cuestión concomitante: ¿En qué se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica? En la discusión que ahora sigue voy a intentar introducir algo de luz en el tema de la investigación en las artes. Empiezo (I) trazando el debate hasta nuestros días y citando las fuentes relevantes. Después (II) exploro varios problemas terminológicos (a) y el concepto de “investigación” (b). Mi análisis de la cuestión central (III) – la naturaleza intrínseca de la investigación en las artes, especialmente en comparación con la investigación académica actual predominante – está basado en las tres perspectivas a las que me he referido con anterioridad: la ontología (a), la epistemología (b) y la metodología (c) de la investigación en las artes. Ya he abogado en otro lugar, dentro del contexto holandés, por la financiación pública directa o indirecta de la investigación en las artes (Borgdorff, 2004, 2005). Aquí voy a concluir mi discusión comentando los aspectos de este asunto que pertenecen a las políticas y estrategias educativas (IV), poniendode relieve, ante todo, la legitimidad de

---

<sup>4</sup> La importancia atribuida a I+D en el mundo de los negocios ha estado disminuyendo últimamente. ¿Está llamado el mundo de las artes a sustituirlo en lo sucesivo?

este tipo de investigación y las implicaciones que pueden llegar a tener los programas de doctorado en las escuelas profesionales de arte.

## I

### El debate

La concesión de títulos de máster o doctorado a artistas (compositores, arquitectos, diseñadores) basada en su trabajo artístico no es nada nuevo. Eso ha sido posible durante décadas en Estados Unidos, donde un título de este tipo constituye un requisito previo para acceder a un puesto en instituciones artísticas profesionales.<sup>5</sup> Es sabido por todos que estos requisitos institucionales no son siempre beneficiosas ni para el nivel de la práctica artística en el campus ni para el del personal docente. En los Países Bajos existe la posibilidad de obtener un título de doctorado en la universidad por el diseño de un proyecto (*'doctoral design'*), pero hasta ahora los artistas apenas han hecho uso de esta opción. Un nuevo avance, al menos en lo que se refiere al ámbito europeo, es que la actual integración institucional de la investigación en las escuelas de arte profesionales ha convertido la particular naturaleza de esta "investigación basada-en-la-práctica" en un tema de debate.

Este debate en torno a la práctica artística-como-investigación y los programas de grado en los que pueden desarrollarse este tipo de investigaciones, ha recibido un

---

<sup>5</sup> Para los criterios aplicados a títulos de máster y doctorado de orientación práctica en Estados Unidos, por ejemplo, en el ámbito de la música, ver NASM (2005).

impulso significativo a partir de las reformas universitarias llevadas a cabo durante la década de los noventa en el Reino Unido y los países escandinavos. Por lo tanto, los debates académicos y políticos en torno a la investigación en las artes han tenido lugar, sobre todo, en esos países. En Reino Unido, las reformas hechas en el ámbito politécnico (escuelas superiores profesionales) otorgan a éstas oficialmente el estatus de las universidades, permitiendo así a las escuelas de arte asegurarse una financiación pública, directa o indirecta, para la investigación (Candlin, 2001). Reformas comparables se han llevado a cabo en Australia (cf. Strand, 1998). En los países escandinavos, algunos programas de investigación de las escuelas profesionales de arte reciben ahora financiación pública. En la actualidad, no todos los gobiernos están abiertos a este tipo de reformas y, en algunos casos, aún se hallan tenazmente aferrados a una rígida división entre formación académica *con* investigación y formación profesional *sin* investigación. Un segundo impulso, especialmente relevante para el continente europeo, es el llamado Proceso de Bolonia – la ambición de varios estados miembros de la Comunidad Europea de forjar un único marco para la educación superior consistente en tres “ciclos”: cursos de grado, máster y doctorado. Los requisitos, en lo que concierne a los resultados de aprendizaje que los tres ciclos van a tener que satisfacer están actualmente siendo formulados, incluyendo los que afectan a la educación artística. Una cuestión que debe ser abordada en este proceso es el estatus y la naturaleza de la investigación en las artes plásticas y las artes escénicas.

Lo primero que hay que tener en cuenta respecto al intercambio de posturas sobre investigación-de-orientación-práctica en las artes es que la discusión tiene lugar, sobre todo, en el ámbito de las artes visuales y el diseño. La cuestión pasa prácticamente inadvertida en el ámbito de la educación en teatro y danza, arquitectura, cine y nuevos

medios; y en el campo de la música no ha habido virtualmente ningún tipo de debate sobre investigación basada-en-la-práctica hasta hace muy poco.<sup>6</sup> La razón de esto es pura especulación, pero el hecho es que en los últimos quince años las dimensiones tanto teóricas como filosóficas de la investigación en las artes y sus aspectos más relacionados con la política han sido los más ampliamente debatidos en el mundo de las artes visuales y el diseño. La discusión – que, como ya he apuntado, ha dominado en el Reino Unido y en los países escandinavos – ha llevado a varias formas de actividad. Una importante fuente de información son los documentos e informes producidos por organizaciones involucradas en financiación y/o evaluación de la investigación, como el UK Council of Graduate Education (UKCGE, 1997, 2001), el Arts and Humanities Research Council (AHRC, 2003) y el Research Assessment Exercise (RAE, 2005), todos en el Reino Unido. También se han llevado a cabo diversas conferencias sobre investigación artística, cuyas actas forman un corpus de textos que han servido para estimular el debate. Cada día hay más revistas que publican artículos que tratan sobre “práctica como investigación”, y han aparecido varias colecciones de artículos, monográficos y hasta manuales de investigación en las artes y su metodología, en particular (entre ellos, Gray & Malins, 2004; Sullivan, 2005; Hannula, Suornta & Vadén, 2005; Macleod & Holdridge, 2006).

Son también dignas de ser mencionadas dos listas de correo electrónico: PhD-Design and PARIP. PhD-Design está dedicada exclusivamente a discusiones e información sobre desarrollo de cursos de grado doctoral basados en la práctica en el campo del diseño. PARIP (Practice as Research in Performance) es un proyecto

---

<sup>6</sup> Algunas discusiones parecen estar siendo emocionantes en el campo de la música en los últimos años. En 2004 se estableció una red europea de institutos de música con estudios artísticos de doctorado (MIDAS), y la AEC (European Association of Conservatoires) ha puesto en marcha un grupo de trabajo para considerar el ciclo (tercero) de doctorado.

patrocinado por AHRC en la Universidad de Bristol, que se centra sobre todo en temas en torno a la práctica-como-investigación, especialmente en el teatro y la danza. En octubre de 2002 tuvo lugar una animada discusión en la lista PARIP sobre una serie de temas (tanto institucionales y organizativos, como más teóricos y filosóficos) en relación con la investigación en dichos campos (ver Thomson, 2003, para una compilación de esa discusión.)<sup>7</sup>

El debate sobre la investigación en las artes plásticas y escénicas ha alcanzado al resto de los países europeos en los últimos años. Aun así, no todos parecen darse cuenta de que el asunto que apenas estamos empezando a abordar ha sido ya cuidadosamente considerado en otros países. Con esto no quiero decir que las únicas respuestas correctas vengan de fuera. El arte es siempre aprender de los descubrimientos y experiencias que ya han adquirido otros.

## II

### **Sobre terminología y definiciones de investigación**

#### **(a) Terminología**

El artículo que Christopher Frayling publicó en 1993 bajo el título “Investigación en arte y diseño” introdujo una distinción entre tipos de investigación en

---

<sup>7</sup> Hay también otros proyectos, redes e instituciones que se centran en este área. Tan sólo voy a mencionar dos grupos más de Inglaterra que figuran en el debate: la Performing Arts Learning and Teaching Innovation Network (PALATINE), con base en la Universidad de Lancaster (ver, p. ej., Andrews & Nelson, 2003); y la Research Training Initiative (RTI), con base en UCE Birmingham Institute of Art and Design. Las páginas web de PARIP, PALATINE y RTI contienen amplias bibliografías. Páginas web para todos los proyectos, redes y listas de correo mencionadas en este escrito pueden ser fácilmente localizadas a través de cualquier buscador.

las artes a los que muchos se han referido desde entonces. Frayling diferenciaba entre “investigación dentro del arte”, “investigación para el arte” e “investigación a través del arte”.<sup>8</sup> Yo también voy a utilizar esta tricotomía, aunque con un enfoque ligeramente diferente. Voy a distinguir entre (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes y (c) investigación en las artes.

(a) *Investigación sobre las artes* es la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador. La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura.<sup>9</sup> La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría. Más allá de las diferencias entre estas disciplinas (y también dentro de las propias disciplinas), las características comunes de este tipo de investigación y del acercamiento teórico a las mismas son la “reflexión” y la “interpretación” – ya sea la investigación de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, reconstructiva o deconstructiva,

---

<sup>8</sup> La distinción de Frayling se refiere a su vez a otra hecha por Herbert Read en 1944 entre “enseñar a través del arte” y “enseñar a hacer arte”.

<sup>9</sup> En los últimos años estas disciplinas también están dirigiendo lo que podríamos llamar la “interpretatividad de la mirada teórica”. Un ejemplo en estudios teatrales es la conferencia titulada “The Anatomical Theatre Revisited”, Amsterdam, del 5 al 8 de abril de 2006. (<http://www.anatomicaltheatrevisited.com/>).

descriptiva o explicativa. Donald Schön (1982, 49ss, 275ss) ha usado la expresión “reflexión sobre la acción” para denotar este acercamiento a la práctica. Yo ya lo he descrito con anterioridad como la “perspectiva interpretativa” (Borgdorff, 2004).

(b) *Investigación para las artes* puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. Ejemplos son las investigaciones materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, la investigación en la aplicación de sistemas electrónicos conectados en la interacción entre danza e iluminación, o el estudio de las “técnicas ampliadas” de un violonchelo modificado electrónicamente. En cada caso, son estudios *al servicio de* la práctica artística. La investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final. A esto lo he llamado “perspectiva instrumental”.

(c) *Investigación en las artes* es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o

interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

En la literatura especializada se han utilizado varios términos y expresiones para denotar la investigación artística. Los más comunes son “investigación basada-en-la-práctica”, “investigación guiada-por-la-práctica” y “práctica como investigación”. La *investigación basada-en-la-práctica* es una noción general y amplia que puede aplicarse cualquier forma de investigación en las artes orientada hacia la práctica. La AHRC prefiere actualmente el término *investigación guiada-por-la-práctica* para denotar la investigación que está centrada-en-la-práctica, y ahora hay muchos que utilizan ese concepto. El término más explícito de todos es *práctica como investigación*, ya que expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica, como ya se ha discutido anteriormente en (c). La expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante.

Ha sido argumentado desde varias perspectivas que la tricotomía propuesta más arriba – investigación sobre, para y en las artes – no describe exhaustivamente las

posibles formas de investigación artística.<sup>10</sup> Después de todo, ¿no es una característica distintiva de las artes, y por lo tanto también de la investigación vinculada a ellas, su gran habilidad para eludir estrictas clasificaciones y demarcaciones, y, en realidad, para generar criterios – en cada proyecto artístico individual y en cada momento – que la investigación satisface, tanto en sentido metodológico como en las formas en que la investigación es explicada y documentada? En esta cualidad específica, se suele decir, yace una de las mayores distinciones vis-à-vis que es habitual en el mundo académico – una fundamental apertura hacia lo desconocido, lo inesperado, que puede suponer un correctivo a lo que actualmente es considerado como investigación válida.

Este argumento está basado en un específico y limitado concepto de lo que son las becas y la ciencia. Más particularmente, supone que la investigación científica predominante está siempre basada en un protocolo establecido y que existen criterios universales para la validación de la investigación. Esto es fruto de un concepto erróneo. A menudo, los investigadores académicos, sólo desarrollan los métodos y técnicas de investigación apropiados a medida que avanza su trabajo, y las reglas para la validación y la fiabilidad de los resultados de su investigación tampoco derivan de ningún patrón externo e independiente de ésta, sino que están definidos dentro de los propios dominios de esa investigación. La ciencia, en su mejor forma, es menos rígida y constrictiva de lo que a algunos de los participantes en el debate de la investigación artística les gustaría creer.

Evidentemente esta clasificación general en tres tipos de investigación no dice mucho todavía. En el caso de la “investigación en las artes”, a la que ahora nos estamos

---

<sup>10</sup> Mi colega Marijke Hoogenboom, por ejemplo, en su trabajo en la Escuela de Arte de Amsterdam (Amsterdamse School of the Arts), trata de aproximarse a lo que la investigación puede ser potencialmente, empezando por las actuales prácticas artísticas y prácticas educativas de las artes.

limitando, todavía tenemos que responder a la pregunta de *cuándo* la práctica artística se califica como investigación. ¿Qué queremos decir aquí con “investigación”, y qué criterios podemos formular para distinguir dentro del arte entre práctica-en-sí y práctica-como-investigación?<sup>11</sup> Antes de abordar la cuestión de qué se debe entender por investigación, me gustaría comentar brevemente las clasificaciones utilizadas en la práctica artística en sí.

En las artes estamos acostumbrados a diferenciar en términos de actividad o rol (música, teatro), dimensión (arte visual) y otros aspectos varios. En el mundo de la música se distingue, por ejemplo, entre componer, interpretar e improvisar<sup>12</sup>; en el mundo del teatro se distingue entre actores y directores, dramaturgos y escenógrafos; en el mundo de las artes visuales podemos diferenciar entre trabajo bidimensional, tridimensional y audiovisual, etc. En el debate sobre investigación artística, se ha demostrado más productivo el empleo de otra distinción – la que se da entre objeto, proceso y contexto. *Objeto* representa la “obra de arte”: la composición, la imagen, la actuación, el diseño, así como la estructura dramática, el argumento, la disposición del escenario, el material, la música. *Proceso* representa la “producción de arte”: creación, producción, ensayo, desarrollo de imágenes y conceptos, pruebas. *Contexto* representa el “mundo del arte”: la recepción del público, el entorno cultural e histórico, la

---

<sup>11</sup> La idea de que toda práctica de arte es por definición investigación puede ser a veces de utilidad para subrayar la naturaleza reflexiva del arte, y puede surgir en la incierta búsqueda que abriga el proceso creativo, pero no es muy fructífera a la hora de traer luz al debate sobre investigación en las artes. Si todo es investigación, entonces ya nada es investigación.

<sup>12</sup> Una cuarta categoría podría llamarse “actividades híbridas”, en tanto que, especialmente en el caso de la música contemporánea, no pueda establecerse ninguna distinción clara entre composición, interpretación e improvisación.

industria, etc.<sup>13</sup> Especialmente en la evaluación (y financiación) de la investigación en las artes, existe una gran diferencia entre examinar exclusivamente los resultados en forma de objetos concretos de arte y observar también la documentación del proceso que ha llevado a tales resultados, o el contexto, como parte determinante del significado del objeto y del proceso.

### **(b) Definiciones de investigación**

Tanto el RAE (Research Assessment Exercise) como el AHRC emplean definiciones de investigación (aunque diferentes) que les permiten juzgar proyectos de investigación en términos de criterios de selección. Vuelvo aquí, intencionadamente, a explicar la situación en el Reino Unido, porque las instituciones que se han ocupado de financiar la investigación son muy explícitas en cuanto a sus pautas de evaluación. La definición de la RAE (2005, 34) es breve: “investigación original emprendida con la intención de ganar conocimiento y entendimiento”.<sup>14</sup>

Si nosotros también tomamos esta amplia definición de investigación como referencia para la investigación en las artes - y no veo ninguna razón para no hacerlo de momento –podemos utilizarla para derivar de ella los siguientes criterios. (1) La investigación debería ser *entendida* como investigación. Las contribuciones involuntarias (fortuitas) al conocimiento y al entendimiento no pueden contemplarse

---

<sup>13</sup> Como el artista visual Robert Klatser me señaló en una ocasión, en la experiencia y en la práctica creativa de los artistas el objeto, el proceso y el contexto no pueden ser, o al menos no siempre, separados entre ellos. Ahora bien, esta distinción puede ser un instrumento que aclare y ayude a estructurar y guiar las prácticas de investigación.

<sup>14</sup> El texto completo es ‘ “Investigación”, para el propósito de la RAE, ha de ser entendida como investigación original emprendida con la intención de obtener conocimiento y entendimiento. Ello incluye trabajos de relevancia directa para las necesidades del comercio, la industria y para los sectores públicos y de voluntariado; becas; la invención y generación de ideas, imágenes, actuaciones, artefactos que incluyen diseño, donde estos llevan a descubrimientos nuevos y sustancialmente mejorados; y el uso de conocimiento existente en el desarrollo experimental para producir materiales, mecanismos, productos y procesos nuevos y sustancialmente mejorados, incluyendo el diseño y la construcción.’”

como resultados de la *investigación* (cfr. Dallow, 2003). (2) La investigación implica contribuciones *originales* – es decir, el trabajo no debe haberse realizado por otras personas, y debe añadir nuevos descubrimientos y conocimiento al corpus ya existente (para una problematización de este criterio, ver Pakes, 2003). (3) El objetivo es aumentar *el conocimiento y la comprensión*. Las obras de arte contribuyen por norma al universo artístico. Este universo no sólo abarca los sectores estéticos tradicionales; hoy en día se incluyen también áreas en las que nuestra vida social, psicológica y moral se pone en marcha de otras maneras – otras maneras de actuación, evocativas y no discursivas. Podemos hablar, por tanto, de investigación en las artes sólo cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos.<sup>15</sup>

La AHRC (2003) trabaja con un paquete diferente de criterios para evaluar propuestas de investigación; no juzga los resultados de la investigación en retrospectiva ni evalúa consecuencias, sino que contempla, en primer lugar, qué implica la investigación y cómo se diseña el estudio (es decir, se centra en una evaluación *a priori*). Cuatro criterios sirven de parámetros: (1) La investigación tiene que introducir *cuestiones de investigación* o problemas claramente articulados. (2) Ha de ser explicada la importancia de estas cuestiones y problemas dentro de un *contexto de investigación* específico que incluya la contribución que va a hacer el proyecto y cómo se va a relacionar el estudio con otras investigaciones en el área. (3) Tienen que especificarse uno o más *métodos de investigación* que se vayan a aplicar para dirigir y, en la medida

---

<sup>15</sup> The Dublin Descriptors (2004), que propone criterios educativos para el Proceso de Bolonia, definen investigación de manera similar: “un estudio o investigación cuidadosa basada en la interpretación sistemática y la conciencia crítica de conocimiento”. Esta definición ostensiblemente amplía de investigación se vuelve más concreta después, cuando se discuten los requerimientos para una investigación de grado doctoral: “investigación original que extiende la frontera de conocimiento”.

de lo posible, dar respuesta a las cuestiones y problemas. (4) Los resultados del estudio y el proceso de investigación tienen que ser debidamente *documentados y difundidos*. Huelga decir que las cuestiones, el contexto, los métodos, la documentación y la difusión de la investigación están sujetos a cambios en el transcurso del estudio, pero la evaluación está basada en la propuesta de diseño del estudio en su forma inicial.

Tomándolo todo en su conjunto, las definiciones citadas aportan criterios discriminatorios para evaluar las actividades que pueden calificarse como investigación: intención, originalidad, conocimiento e interpretación, cuestiones de investigación, contexto, métodos, documentación y difusión. Podemos ahora utilizar estos criterios para abordar la cuestión de cómo la “práctica artística-como-investigación” puede ser distinguida de la “práctica artística-en-sí”. Voy a hacerlo a través de una propuesta que espero que se vea como desafiante:

*La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio.*

Esta “definición” puede servirnos de bien poco de momento. ¿Cómo sabemos en nuestra investigación, por ejemplo, qué métodos son “apropiados para el estudio”, y qué

significa “debidamente documentado”?<sup>16</sup> Las opiniones difieren en algunos puntos igual que en el debate sobre la investigación en arte. Pero esta definición nos proporciona, al menos, unos criterios *negativos* que podemos usar para distinguir práctica artística-en-sí (o protegerla, si es necesario) de práctica artística pretendida-como-investigación. La próxima pregunta es igual de importante: ¿En qué aspectos difiere este tipo de investigación de la investigación académica predominante?

### III

#### **La naturaleza intrínseca de la investigación en las artes**

La cuestión de la naturaleza intrínseca de la investigación en las artes en realidad puede plantearse mejor si nos preguntamos también qué tipo de investigación difiere de lo que normalmente entendemos por investigación académica o científica (cfr. p.ej. Eisner, 2003). Esto no significa que debamos ajustarnos de antemano al marco definido por el mundo académico o científico, pero tampoco que debamos contraponer algo a esa forma de academicismo que, por definición, eluda esos marcos. Quizá significa que, en diálogo con ese tipo de academicismo, vamos a llegar a una noción modificada de qué es la investigación académica. Y no hay nada de nuevo en esto: la teoría y la historia de la ciencia nos ha enseñado que principios una vez considerados estándares absolutos pueden ser atenuados bajo la influencia de campos de conocimiento novedosos, tras lo

---

<sup>16</sup> ¿Es un dossier visual suficiente para un proyecto de arte visual, por ejemplo, o es siempre necesario un informe para explicar el futuro estudio?

cual aquellos permanecen como estándares sólo para una particular forma de erudición académica.

Hay tres posibilidades de preguntar qué es lo que hace a la investigación artística diferente en relación a la investigación académica y científica vigente: a través de una pregunta ontológica, una epistemológica y otra metodológica. La pregunta ontológica es (a): ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema, en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? Y ¿en qué sentido se diferencia de otra investigación académica o científica? La pregunta epistemológica es (b): ¿Qué tipos de conocimiento y comprensión abarca la práctica artística? ¿Y cómo está relacionado ese conocimiento con otros tipos de conocimiento académicos más convencionales? La pregunta metodológica es (c): ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes? ¿Y en qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades?

Evidentemente no se esperará que se responda a todas estas cuestiones dentro de los límites de este artículo. Lo que voy a hacer en adelante es definir el espacio dentro del cual se pueden dar las respuestas. Estos parámetros pueden ser de ayuda en la batalla por la legitimación y la autonomía del campo de la investigación en las artes.

### **(a) La pregunta ontológica**

Como ya he argumentado anteriormente, es útil distinguir objetos, procesos y contextos cuando nos ocupamos de prácticas de arte. Pero la práctica de arte implica mucho más que esto. Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio. Además, las

prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan (cfr. Strand, 1998, 46). Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral. Las prácticas artísticas son miméticas y expresivas cuando representan, reflejan, articulan o comunican situaciones o acontecimientos a su propia manera y en su propio medio. En virtud de su naturaleza, las prácticas artísticas son también emotivas, porque le hablan a nuestra vida psicológica y emocional. Así que siempre que tengamos nos encontremos con prácticas artísticas pueden ponerse en funcionamiento todos estos puntos de vista. No toda la investigación artística va a ocuparse de todos estos puntos a un mismo tiempo, pero en teoría todos pueden aparecer en la investigación.

Como ya he apuntado, el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo, y, en ambos casos, el contexto que dota de significado también desempeña un papel. En el debate sobre investigación artística hay una tendencia a enfatizar el proceso productivo, ya que puede ser potencialmente reproducido o, en cualquier caso, documentado. Este empeño a centrarse en el proceso deriva de los requerimientos que ponen las instituciones financiadoras para los estudios – en las evaluaciones de propuestas, a menudo se enfoca el interés principalmente en cómo va a ser el diseño del estudio, si el trabajo va a ser metodológicamente sólido, si las cuestiones de la investigación son de importancia en el contexto de la investigación, y en cómo va a ser documentado el proceso de la investigación y difundidos los resultados. Los resultados artísticos en forma de obra de arte concreta son, después de todo, más difíciles de evaluar “objetivamente” que el rigor

con el que está diseñado y documentado el proceso de investigación. El riesgo está en que las obras de arte pueden desaparecer de vista completamente, como si la investigación en las artes no tuviera nada que ver con el arte mismo.<sup>17</sup>

En cuanto a la ontología, existen diferentes tipos de investigación académica para diferentes tipos de acontecimientos. Los hechos científicos difieren de los hechos sociales, y ambos difieren de los hechos históricos. Los artísticos tienen su propio estatus intrínseco que no puede ser combinado con hechos científicos, sociales o históricos, y que ha sido descrito de muchas formas diferentes en la filosofía estética. Un elemento de ese estatus es su inmaterialidad. Más precisamente, lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad. Este descubrimiento, que recuerda a la manifestación sensorial de la idea en Hegel (*sinnliches Scheinen der Idee*), es suficientemente válido, paradójicamente, incluso allí donde el arte se profesa puramente material y se resiste a cualquier trascendencia, como ha puesto de manifiesto la evolución de movimientos como la vanguardia histórica o el arte minimalista o fundamental. La investigación en las artes dedica su atención a ambas: a la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico.

Más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto. Las prácticas artísticas no están aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como tampoco la mirada es inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica

---

<sup>17</sup> Cfr. Biggs (2003), y especialmente Pakes (2004), quien, citando a Gadamer, insta a retomar la obra de arte como objeto de investigación.

artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. La investigación en las artes permanecerá inocente a menos que reconozca y confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte.

En resumen, la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos. Si el centro de la investigación está en el proceso creativo, no se debe perder de vista el resultado de ese proceso – la obra de arte propiamente dicha. Tanto el contenido material como los contenidos inmateriales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio investigador. En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y ubicación de su objeto de investigación.

### **(b) La pregunta epistemológica**

¿De qué tipo de conocimiento y entendimiento se ocupa la investigación en las artes? ¿Y cómo se relaciona este conocimiento con formas más convencionales de conocimiento académico? La respuesta corta a la primera pregunta es: el conocimiento plasmado en las prácticas de arte (objetos y procesos). La respuesta a la segunda pregunta va a proporcionar una comprensión más directa a lo que pueda ser el “conocimiento plasmado”.

Una primera vía de aproximación nos viene de la tradición, remontándonos a la antigüedad griega, que distingue entre conocimiento teórico y conocimiento práctico. Desde Aristóteles, el concepto de *episteme*, conocimiento intelectual, fue contrastado con el de *techne*, conocimiento práctico requerido para crear (*poiesis*) y hacer (*praxis*). El concepto de *phronesis*, o sabiduría práctica, en concreto, el conocimiento de cómo

comportarse (particularmente en un sentido moral), puede entenderse también en oposición al conocimiento intelectual, que se revelaba insuficiente cuando se convertía en sabiduría intelectual (Carr, 1999; Kessels & Korthagen, 2001). En el s. XX, esta oposición fue tematizada en la filosofía analítica como aquella entre “saber qué” y “saber cómo”, entre conocimiento y habilidad. Especialmente, Gilbert Ryle (1949), y después Michael Polanyi (1962, 1966) y el teórico del arte David Carr (1978, 1999), elevaron el conocimiento práctico – el cual, siendo un conocimiento tácito, implícito, no encuentra ninguna expresión discursiva o conceptual directa – a un plano de igualdad, epistemológicamente hablando; Polanyi, incluso, lo vio como el fundamento de todo conocimiento.

Desde Alexander Baumgarten, el conocimiento plasmado en el arte ha sido así mismo un tema de especulación y reflexión en la filosofía estética. El conocimiento no conceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como “*analogon rationis*”, según lo cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como “valor cultural” (*Kulturwert*), la cualidad a través de la cual el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la mera gratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el “órgano de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo “absoluto”; en Theodor W. Adorno como el “carácter epistémico” (*Erkenntnischaracter*), a través del cual el arte “articula” la verdad oculta sobre la oscura realidad de la sociedad; y también en contemporáneos postmodernos como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard and Gilles Deleuze, quienes, cada uno a su manera, contraponen el poder evocativo de aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual.

Algunos participantes en el debate sobre la especificidad de la investigación en las artes abrigan la creencia de que el arte llega a realizarse sólo sobre la base de la intuición, en terrenos irracionales y a través de vías no cognitivas, y que esto lo hace inaccesible para la investigación desde dentro. Este error surge cuando el contenido no conceptual de los hechos artísticos se confunde con su supuesta forma no cognitiva, y cuando la manera no discursiva en la que se nos presenta ese contenido se interpreta como una traición a su irracionalidad. Sin embargo, los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados.

La cuestión epistemológica del carácter distintivo del conocimiento artístico ha sido asimismo abordada por la fenomenología, la hermenéutica y las ciencias cognitivas. En la obra de Maurice Merleau-Ponty, el conocimiento plasmado es, más concretamente, un “conocimiento corporal”. El *a priori* del cuerpo supone el lugar del *a priori* del conocimiento intelectual, convirtiendo la intimidad corporal prerreflexiva con el mundo que nos rodea en el fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos. En el contexto del actual debate, el enfoque de Merleau-Ponty ha tenido una fuerte influencia en los estudios teatrales (particularmente en los estudios sobre danza; ver p.ej. Parviainen, 2002) y también en los estudios de género.

Ya he aludido a la hermenéutica como vehículo para el acceso a lo que hay en funcionamiento en el arte. La ambigüedad fundamental del trabajo artístico ofrece la interpretación de un proceso inacabado en el que el intérprete y lo interpretado se funden temporalmente en horizontes interpretativos siempre en retroceso. La “historia

efectiva” (*Wirkungsgeschichte*), como la ha llamado Hans-Georg Gadamer, permite a la interpretación productiva de la investigación en arte generar nuevos significados, implícitos en obras de arte concretas.

El conocimiento implícito también ha sido uno de los focos de la investigación en el campo de la psicología cognitiva, como en la obra de Howard Gardner (1985) sobre inteligencia múltiple o la de Herbert Dreyfus (1982) sobre inteligencia artificial. La zona entre cognición y creatividad se está explorando ahora en proyectos de colaboración entre científicos y artistas.<sup>18</sup>

En resumen, el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (“*knowing-how*”) y como conocimiento sensorial, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo. La naturaleza específica del contenido del conocimiento ha sido analizada en profundidad en la fenomenología, la hermenéutica y la psicología cognitiva.

### **(c) La pregunta metodológica**

Antes de volver a la cuestión de qué métodos y técnicas de investigación son los apropiados para la investigación en las artes, y qué aspectos deben diferir respecto a los de otros campos académicos, parece conveniente perfilar una distinción entre los términos “método” y “metodología”. En el debate sobre la investigación en las artes, el término “metodología” es usado con frecuencia en momentos en los que se refiere al “método” en singular o en plural. Aunque “metodología” suena como si tuviera más peso, los procedimientos a los que se refiere pueden ser, en muchos casos, menos mistificadores si se les llama “métodos”. Yo sigo la sugerencia hecha por Ken Friedman

---

<sup>18</sup> *Coreografía y cognición*. <http://www.choreocog.net/>

en un intercambio de puntos de vista sobre el ejercicio de la investigación en las artes, al proponer utilizar “metodología” exclusivamente cuando se refiere al estudio comparativo de métodos.<sup>19</sup> Un “método” es, por tanto, simplemente una forma bien meditada y sistemática de alcanzar un objetivo concreto.

La cuestión central aquí es: ¿Hay una forma característica y privilegiada de obtener acceso al campo de la investigación de la práctica artística y el conocimiento expresado en ella; un camino que pudiera ser denominado con el término “investigación artística”? ¿Bajo qué premisas puede llevarse a cabo tal investigación? Y, junto a esto, ¿debería tal investigación orientarse o adecuarse a estándares y convenciones aprobadas académica o científicamente? En este punto, de nuevo, las opiniones en el debate difieren ampliamente, y no queda siempre claro si la postura de una persona se fundamenta en consideraciones concernientes al asunto o en motivos esencialmente ajenos a la investigación artística. Los individuos e instituciones que tienen interés en utilizar parcialmente opiniones institucionales para proteger sus actividades, por ejemplo, contra el mundo burocrático de las universidades, pueden estar más inclinadas a adoptar un rumbo “independiente” que aquellos que temen menos venderse en cuerpo y alma.

Una diferencia respecto a la investigación académica más establecida es que la investigación artística generalmente es desarrollada por los propios artistas. De hecho, se podría argumentar que *sólo* los artistas son capaces de llevar a cabo tales investigaciones basadas-en-la-práctica. Pero, si es éste el caso, entonces la objetividad se convierte en un asunto urgente, ya que un criterio para la investigación académica sólida es una fundamental *indiferencia* hacia quién lleva a cabo la investigación.

---

<sup>19</sup> Ver la contribución de Ken Friedman a la lista PhD del 9 de abril de 2002.

Cualquier otro investigador debería ser capaz de obtener los mismo resultados en condiciones idénticas. Por tanto, ¿tienen los artistas un acceso privilegiado al dominio de la investigación? La respuesta es sí. Porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. Además, la actividad como tema aquí es la investigación *en la práctica artística*, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación – de este modo, ¿quién más, aparte de los propios creadores, estaría cualificado para llevarlo a cabo? Ahora bien, esa diferenciación tan borrosa entre sujeto y objeto del estudio se complica por el hecho de que, a menudo, la investigación está, en diferentes grados, al servicio del desarrollo artístico del artista-investigador. Obviamente tiene que haber límites. En casos en los que el impacto de la investigación queda confinado a la propia obra del artista y carece de importancia en un contexto investigador más amplio, uno puede preguntarse con razón si dicha actividad puede ser calificada como investigación en el verdadero sentido de la palabra.

Tal y como sucede con la ontología y la epistemología dentro del campo de la investigación en las artes, la cuestión de la metodología debería también elucidarse, en lo sucesivo, por medio de la comparación con el academicismo establecido. Tomando como referencia la amplia división en los tres grandes campos académicos, podemos hacer las siguientes burdas generalizaciones sobre los diferentes métodos asociadas a ellos. Como norma, las Ciencias Naturales tienen una orientación empírico-deductiva; es decir, sus métodos son experimentales y están diseñados para explicar los fenómenos. Los experimentos y los equipos de laboratorio son elementos característicos de la investigación dentro de las ciencias naturales. Las Ciencias Sociales están también, por

norma, orientadas empíricamente; sus métodos normalmente no son experimentales, pero están diseñados, ante todo, para describir y analizar datos. Los análisis cuantitativos y cualitativos ejemplifican la investigación de las Ciencias Sociales. Uno de los métodos desarrollados en la Etnografía y la Antropología social es la observación de la participación de los diversos actores. Este acercamiento responde a una interpretación mutua del sujeto y el objeto del campo de investigación y puede servir, hasta cierto punto, como modelo para algunos tipos de investigación en las artes. Las Humanidades, por norma general, tienen una orientación más analítica que empírica, y se centran más en la interpretación que en la descripción o explicación. Formas características de la investigación en las Humanidades son la Historiografía, la reflexión filosófica y la crítica cultural.

Si comparamos varios campos académicos entre sí y nos preguntamos (1) si son, en esencia, exactos o interpretativos, (2) si tratan de identificar leyes universales o de entender instancias particulares y específicas; y (3) si la experimentación forma parte de su investigación, podemos llegar a la siguiente estructura esquemática.<sup>20</sup> Las matemáticas puras son generalmente una ciencia exacta, universalmente válida y no experimental. Así mismo, las ciencias naturales tratan de generar conocimientos exactos que correspondan a leyes o modelos universales, pero que, a diferencia del conocimiento matemático, a menudo se obtienen por medios experimentales. Estos pueden contrastarse con la Historia del Arte (por citar tan sólo un ejemplo de las

---

<sup>20</sup> Estoy aquí en deuda con Nevalinna (2004). Estoy de acuerdo con el autor reconociendo que la comparación es más bien burda. Además, especialmente, en vista de la evolución de la ciencia moderna y de recientes descubrimientos en la filosofía de la ciencia, clasificaciones de este tipo sin duda deben ser vistas con escepticismo. Por ejemplo, es muy común hoy en día, especialmente para los que no son físicos, poner el acento en los paradigmas inconmensurables de la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad y la mecánica clásica con la intención de enfatizar la naturaleza interpretativa del conocimiento científico.

Humanidades), que no está interesada fundamentalmente en formular leyes precisas, universales, sino más en abrirse paso hacia lo particular y lo singular a través de la interpretación. La experimentación no tiene aquí la menor importancia.

Vamos a ver ahora la posición específica que ocupa la investigación en arte a este respecto. La investigación en las artes también se ocupa generalmente de interpretar lo particular y lo único, pero en este tipo de investigación la experimentación práctica es un elemento esencial. Por lo tanto, la respuesta a la cuestión de la metodología es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica.

En resumen, la investigación en las artes se lleva a cabo, generalmente, por artistas, pero su investigación prevé una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares.

Si tomamos ahora todas juntas esas exploraciones de las facetas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes y las condensamos en una única y breve fórmula, llegamos a la siguiente caracterización:

*La práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.*

En conjunción con la anterior respuesta a la pregunta de cómo la práctica de arte-como-investigación puede ser distinguida de la práctica de arte-en-sí, llegamos a la siguiente definición:

*La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.*

### **Coda: legitimación**

La investigación sobre la supervisión de los proyectos de investigación basada-en-la-práctica en las artes (Hockey & Allen-Collison, 2000; Hockey, 2003) ha mostrado que una dificultad experimentada tanto por candidatos de doctorado como por sus supervisores radica en la desconfianza y el escepticismo de otros estudiosos –tanto de sus mismas instituciones como de círculos más amplios – ante investigaciones de este tipo. Aquellos implicados en la investigación del arte, a menudo tienen que “vender” su investigación como un proyecto creíble, y deben emplear mucho tiempo y energía teniendo que explicar repetidamente a toda clase de particulares y autoridades en qué consiste la investigación y cuál es la base lógica de este tipo de investigación. Sortear

las barreras institucionales y disuadir a otras personas exige una cantidad desproporcionada de tiempo, además de tener poco que ver normalmente con el tema de la investigación. Y el peso de la prueba recae sobre los “novatos”, mientras que la legitimación de la investigación académica predominante rara vez se cuestiona. El asunto culmina con la pregunta de si aquellas investigaciones en las que la creación de arte está entremezclada con el proceso de investigación son realmente investigaciones académicas serias, y si merecen, por ejemplo, el grado de doctorado (Cadlin, 2000a, 2000b). Algunos argumentan que aunque las “prácticas de arte con-aspecto-de-investigación” pueden tener, o tienen, valor en sí mismas – un valor comparable o incluso equivalente al de la investigación académica – estamos ante dos proyectos distintos: verdadera investigación, por una parte, y, por otra, una actividad que debe considerarse distinta de la investigación, incluso aunque pueda tener un valor equivalente desde un punto de vista social o desde cualquier otro punto de vista. Hay diferencia de opiniones sobre este punto en el debate sobre doctorados basados-en-la-práctica en las artes. Frayling (en UKCGE, 1997), Strand (1998) y otros han defendido, en este punto, la introducción del concepto de “equivalencia de la investigación”. Es de sospechar que uno de los motivos de los que proponen esta “equivalencia de la investigación” debe ser el que la investigación basada-en-la-práctica, con sus cualidades no discursivas, de actuación y artísticas no tenga que seguir “verdiéndose” más.

Ya que las prácticas de arte, no importa si se presentan como investigación, están valoradas en nuestra cultura, otro argumento defiende que los que las practican quizá deban ser recompensados con un grado de educación superior, así como con financiación – pero entonces el *nombre* o título de ese grado debería dejar claro que no se trata de una *verdadera* investigación académica; en otras palabras, ese título no

debería ser un grado de doctorado sino una suerte de “doctorado profesional”. La distinción entre doctorados y doctorados profesionales ha existido durante algún tiempo en los Estados Unidos. Básicamente, se podría argumentar que el mundo académico orientado-hacia-la investigación en ese país contempla los doctorados profesionales como inferiores, mientras que el mundo del arte profesional tiende a mirar con desprecio los grados más “académicos”, como los másters y doctorados.

Además de la equivalencia, otro tema en el debate de doctorado-versus-doctorado profesional en las artes se ocupa de la naturaleza y la orientación del grado doctoral. Aquellos que se inclinan a comparar la investigación en las artes con proyectos como la investigación técnica o aplicada, o la investigación en diseño, son más propensos a defender el doctorado profesional que aquellos que hacen hincapié en el parentesco de la investigación en arte con la investigación en los estudios culturales o en las humanidades. Otra propuesta, dirigida en parte a evitar la no deseada proliferación de títulos y a mantener la transparencia del sistema de grados, es introducir el así llamado modelo inclusivo (ver p.ej. UKCGE, 1997, 14ss, 26ss). El título de doctorado indicaría entonces que sus poseedores son capaces de llevar a cabo investigaciones al más alto nivel, pero dejaría abierto si esto sería investigación académica “pura” o investigación “basada-en-la-práctica”. Toda la gama que va desde la investigación teórica hasta la investigación en diseño, desde las ciencias naturales hasta los estudios clásicos, desde la odontología, la gestión de la calidad alimenticia y la ingeniería civil hasta la teología, el derecho fiscal y las bellas artes, todas podrían tener su lugar dentro del grado de doctorado. Las dudas sobre la legitimidad del grado en la investigación basada-en-la-práctica en las artes plásticas y escénicas surgen principalmente porque todavía hay problemas para tomar en serio la investigación

diseñada, articulada y documentada por medios tanto discursivos como artísticos. La dificultad yace en la presunta imposibilidad de alcanzar una evaluación más o menos objetiva de la calidad de la investigación – como si los foros especializados en arte no existieran paralelamente a los académicos, y como si la objetividad académica o científica fuera una noción que no planteara ningún tipo de problema. En cierto sentido, aquí se está repitiendo una discusión que ya ha tenido lugar (y todavía continúa) respecto a la emancipación de las Ciencias Sociales: la prerrogativa de la vieja guardia que se cree poseedora del estándar de calidad contra los derechos del recién llegado quien, al introducir su propio campo de investigación, en realidad altera la interpretación vigente de lo que son el academicismo y la objetividad.

Si la comparación con la emancipación de las Ciencias Sociales es acaso válida, entonces queda un largo camino por recorrer. Incluso después de dos siglos de debate sobre la premisa fundamental de las Ciencias Sociales, algunos, tanto dentro como fuera de las universidades, todavía cuestionan la autonomía (y legitimidad) de ese campo de conocimiento. Por contra, el rápido desarrollo de una nueva disciplina como son los Estudios Culturales puede ser motivo de optimismo. Quizá iría demasiado lejos exigiendo un cambio de paradigma, pero sé con toda seguridad que es necesario un cambio en la mentalidad de algunas personas. Sabíamos que nos encontraríamos con una férrea resistencia, y aunque esto nos va a hacer perder el ánimo de vez en cuando, es un reto que podemos asumir.

[h.borgdorff@ahk.nl](mailto:h.borgdorff@ahk.nl)

31-1-2006

## Bibliografía

AHRC. (2003). *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts*. [http://www.ahrc.ac.uk/images/4\\_92883.pdf](http://www.ahrc.ac.uk/images/4_92883.pdf).

ANDREWS, Stuart / NELSON, Robin. (2003). *Practice as Research: regulations, protocols and guidelines, (including Draft 'best practice' guidelines on PaR PhDs and 'Ten Steps to a 'Perfect' PaR PhD)*. PALATINE. <http://www.lancs.ac.uk/palatine/dev-awards/parreport.htm>.

AWT (2005). *Ontwerp en ontwikkeling. De functie en plaats van onderzoeksactiviteiten in hogescholen*. Adviesraad voor het Wetenschaps- en Technologiebeleid, August 2005.

BIGGS, Michael A.R. (2003). The Role of 'the Work' in Research. (Ponencia presentada en la PARIP 2003 Conference, 11-14 September 2003.) Bristol. <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>.

BORGDOFF, Henk. "The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies." In *The Reflexive Zone*, Utrecht, HKU (2004).

———. (2005, 29 September). Emancipatie 'faculteit der kunsten' nodig'. *NRC*, opiniepagina.

CANDLIN, Fiona. (2000a). Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19(1), 96-1001.

———. (2000b). A Proper Anxiety? Practice-Based Research and Academic Unease. *Working Papers in Art & Design* 1 (2000) <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol1/candlin2full.html>. .

———. (2001). A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 20(3), 302-10.

CARR, David. (1978). Practical Reasoning and Knowing How. *Journal of Human Movement Studies* 4, 3-20.

———. (1999). Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity. *Ratio* 12(3), 240-56.

DALLOW, Peter. (2003). Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts. *Art, Design and Communication in Higher Education* 2(1).

DREYFUS, Hubert L. (1982). *Husserl Intentionality and Cognitive Science*. MIT Press.

Dublin Descriptors. (2004). *Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*. Joint Quality Initiative. <http://www.jointquality.org/>.

EISNER, Elliot W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research* 29(57), 5-11.

FRAYLING, Christopher. (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1(1). London: Royal College of Art.

GARDNER, Howard. (1985). *Frames of Mind*. Basic Books.

GRAY, Carole / MALINS, Julian. (2004). *Visualizing Research. A guide to the research process in art and design*. Aldershot: Ashgate.

HANNULA, Mika / SUORANTA, Juha / VADÉN, Tere. (2005). *Artistic Research*, Helsinki/Gothenburg.

HOCKEY, John. (2005). Practice-Based Research Degree Students in Art and Design: Identity and Adaptation. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 22(1), 82-91.

HOCKEY, John/ ALLEN-COLLINSON, Jacqueline. (2000). The Supervision of Practice-Based Research Degrees in Art and Design. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19(3), 345-55.

KESSELS, Jos / KORTHAGEN, Fred. (2001). The Relation between Theory and Practice: Back to the Classics. In *Linking Practice and Theory*, edited by F.A.J. Korthagen et al. New York. 22

MACLEOD, Katy / HOLDRIDGE, Lin. (2006). *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*. Routledge.

NASM. (2005). *Handbook 2005-2006*. <http://nasm.arts-accredit.org/>.

NEVANLINNA, Tuomas. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept? *L&B (Artistic Research)* 18, 80-83.

PAKES, Anna. (2003). Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education* 4(2), 127-49.

———. (2004). Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research. *Working Papers in Art & Design* 3. <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>.

PARVIAINEN, Jaana. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* 34(1), 11-22.

RAE. (2005). *RAE2008 Guidance on Submissions*. <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>.

SCHÖN, Donald. (1982). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Nueva York: Basic Books.

STRAND, Dennis. (1998). *Research in the Creative Arts*. DEST; Canberra School of Art - The Australian National University.

SULLIVAN, Graeme. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. Sage.

THOMSON, Peter. (2003). Practice as Research. In: *Studies in Theatre and Performance*. 22(3), 159-80.

UKCGE. (1997). *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*. [http://www.ukcge.ac.uk/report\\_downloads.html](http://www.ukcge.ac.uk/report_downloads.html).

———. (2001). *Research Training in the Creative & Performing Arts & Design*. [http://www.ukcge.ac.uk/report\\_downloads.html](http://www.ukcge.ac.uk/report_downloads.html).