



Revista N.º 10
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2024
ISSN: 2697-3596

Un proyecto de investigación en las artes vinculado a la noción de paz

A Research Project in the Arts
Linked to the Notion of Peace

Futuro Moncada Forero

Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey, México)

concolombia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3674-0305>

RESUMEN

El artículo expone la singularidad de la investigación artística en el contexto académico de alta titulación y esboza las condiciones que han motivado esta inflexión y sus posibles repercusiones en términos de argumentación y presentación de resultados. A partir de una experiencia doctoral se presenta una investigación vinculada a la noción de paz, realizada mediante un corte social y un modelo hermenéutico crítico.

Este trabajo revela las derivas del acto creativo en el contexto de la investigación partiendo de una de sus vías de reflexión denominada

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Moncada Forero, Futuro. «Un proyecto de investigación
en las artes vinculado a la noción de paz». *F-ILIA* 10 (2024): 85-112.

Recibido: 31 de julio de 2024 / Aceptado: 23 de octubre de 2024

cuaderno de trabajo, la cual integra múltiples escrituras que documentan el origen y la concreción de las piezas de arte.

Apartir del «índice» del perdón, se citan textos que documentan el proceso de conceptualización y concreción de algunas piezas. Se concluye que la manifestación argumentativa y sensible del lenguaje verbal establece un puente necesario entre la creación artística y la investigación en las artes. También se afirma que la escritura polifacética del cuaderno de trabajo favorece los roles del artista y el investigador, así como su convergencia en un mismo sujeto.

PALABRAS CLAVE: investigación (en las artes), paz, escritura, indexación

ABSTRACT

This paper outlines the uniqueness of artistic research within the context of high-level academic qualifications and sketches the conditions that have motivated this shift and its potential repercussions in terms of argumentation and presentation of results. Based on a doctoral experience, a study related to the concept of peace is presented, conducted through a social perspective and a critical hermeneutic model.

This work reveals the trajectories of the creative act within the research context, starting from one of its reflection pathways called the working notebook, which integrates multiple writings documenting the origin and realization of art pieces.

Based on the “index” of forgiveness, texts are cited that document the process of conceptualizing and materializing some pieces. It is concluded that the argumentative and sensitive manifestation of verbal language establishes a necessary bridge between artistic creation and research in the arts. It is also asserted that the multifaceted writing of the working notebook supports both the roles of the artist and the researcher, as well as their convergence in a single individual.

KEYWORDS: research (in the arts), peace, writing, indexing

Maneras de conocer en el arte

El arte es una vía de conocimiento vinculado a la subjetividad, tanto del artista como de quien tiene contacto con la obra. Este conocimiento es también intuitivo y, en ocasiones, surge de procesos inconscientes. Arte y ciencia han sido vistos como modos opuestos de conocer el mundo y, aunque lo son en muchos sentidos —los más evidentes—, su coexistencia en el ámbito académico abre una sucesión de retos.

El arte es, en cierto sentido, una *rara avis* académica, no solo debido a sus modos de generar sentido, sino a causa de su ineludible orientación práctica que es, al mismo tiempo, renuente a la función que opera en la mayor parte de disciplinas universitarias. El ingreso de las artes en la vida académica ocasiona, además, la dificultad de validar sus procesos y resultados.

La ciencia, por el contrario, no es puesta en entredicho como generadora de conocimiento, puesto que enuncia verdades universales, tal es su demanda: «En latín conocimiento se dice *scientia* y ciencia llegó a ser el nombre de la clase de conocimiento más respetable»¹. La ciencia se encuentra amparada por una narrativa vinculada a la presunción de verdad, mediante la siguiente sucesión: problema, objetivos, hipótesis, marco teórico, metodología, tesis, conclusión.

Uno de los autores fundacionales del modelo científico ratifica esta idea cuando dirige la atención hacia la manera en la que actúa este modelo: «Debemos considerar el mundo exterior, no como dirigido por cualesquiera voluntades, sino como sometido a leyes, susceptibles de permitirnos una suficiente previsión, sin la cual nuestra actividad práctica carecería de toda base racional»². La ciencia se erige, entonces, como el camino para conocer la realidad tal cual es.

La ciencia funda la modernidad, en tanto que el arte reivindica el carácter atemporal de la imaginación y la creatividad humana. El arte otorga un lugar a la dimensión simbólica propia del juego creativo (*poiesis*) que fluye en la cotidianidad, a través de la palabra, la acción y la

¹ Imre Lakatos, *La metodología de los programas de investigación científica* (Madrid: Alianza, 1983), 9.

² Auguste Comte, *Discurso sobre el espíritu positivo* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva), 23.

generación de espacios y objetos. Contrario al conocimiento derivado de la ciencia, el artefacto, resultado del arte, no precisa mejorar una versión anterior, no es la solución de un problema conocido, y es poco probable que su conocimiento sea ampliamente aplicable o transferible³.

Ahora bien, arte y ciencia son excluyentes, pues ambos requieren conocimientos previos para ser comprendidos; sus dimensiones son aditivas y complejas. Con todo, en el ámbito del arte lo que se redefine permanentemente no es solo su objeto de estudio y la forma en que este puede ser abordado, sino, sobre todo, su propia esencia, es decir, aquello que llamamos «arte», sin que esta denominación cambiante invalide sus manifestaciones históricas. Por tanto, las prácticas artísticas y los modos en los que estas son percibidas determinan nuevas fronteras para el campo disciplinar y sus manifestaciones a futuro.

Si el arte genera un tipo de conocimiento desvinculado de la aplicación funcional, si su materia es la interpretación porosa de la realidad, si su fundamento es la subjetividad, ¿cuál es la naturaleza del conocimiento que genera?, ¿cómo puede ser evaluado este conocimiento?, y ¿cuál es su razón de ser en el contexto académico? Estas preguntas plantean un debate amplio en torno a lo que se ha denominado investigación artística, investigación en las artes o investigación-creación.

El conocimiento tiene un valor social que lo confina a ciertos circuitos, «exclusiveness and restrictiveness are what have given knowledge its special power» [la exclusividad y la restricción son las que han dado al conocimiento su poder especial]⁴. El verdadero conocimiento requiere ser comprobado, separado del falso conocimiento. Los mecanismos para hacerlo se han refinado gradualmente en la academia y la investigación representa una vía inmediata en este sentido. La investigación es la estructura conceptual que da forma al conocimiento. La investigación es el lenguaje que todos «debemos» aprender. Raes lo describe así:

3 Steven Scrivener, «Reflection in and on action and practice in creative-production doctoral projects in art and design» (2000), 4.

4 Mika Hannula, Juha Souranta y Tere Vadén, *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 2014), VII.

[...] an area for which governments across Europe have provided a certain minimal funding in recent years. This is of course a logical consequence of the implementation of the Bologna agreements, which stipulate that all academic education must be linked to research, and consequently to the necessary resources to bring this about. [un área para la que los gobiernos de toda Europa han proporcionado una cierta financiación mínima en los últimos años. Por supuesto, esto es una consecuencia lógica de la implementación de los acuerdos de Bolonia, que estipulan que toda la educación académica debe estar vinculada a la investigación y, en consecuencia, a los recursos necesarios para llevarla a cabo].⁵

No obstante, existen diversas posturas respecto a cómo la investigación artística puede adherir a los escenarios académicos de alta titulación posteriores al Proceso de Bolonia (1998) y la reforma universitaria que este representó en la Unión Europea y otros países del área. Dicho proceso sería adoptado en Latinoamérica, a partir de 2003, mediante el Proyecto Tuning América Latina de Competencias, con el propósito de «sintonizar» al mundo occidental en términos de educación, a tono con el cambio de milenio⁶. Las críticas al Proceso de Bolonia se centran en lo que diversos sectores interpretan como unificación, elitización y mercantilización de la educación pública.

La investigadora chilena María José Contreras Lorenzini advierte la inscripción del arte en el panorama de la investigación académica como un ejercicio de resistencia decolonial ante «las políticas que rigen la comunidad científica global»⁷, mientras que el inglés Michael Schwab y el holandés Henk Borgdorff, académicos referenciales en el tema, intentan cerrar la brecha al afirmar que la emergencia de la

5 Godfried Raes, «Experimental Art as Research», en *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*, edición de Darla Crispin y Bob Gilmore (Lovaina: Leuven University Press, 2014), 122.

6 Hugo Aboites, «La educación superior Latinoamericana y el proceso de Bolonia: de la comercialización al proyecto Tuning de competencias», *Cultura y Representaciones Sociales* 5, n.º 9 (2010): 122–144.

7 María Contreras, «La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica de Chile», *Teatro: criação e construção de conhecimento* 6, n.º 2 (2018): 54.

investigación artística podría revestir un cambio en las prácticas del arte⁸. El arte ha dado un giro hacia la investigación para mantenerse a flote en aguas académicas y este hecho no deja de ser contradictorio, ya que, como reitera Contreras Lorenzini, la investigación artística no se caracteriza propiamente por su productividad económica⁹.

Los elementos para evaluar y validar una investigación artística siguen siendo ampliamente debatidos, puesto que, a la luz de los nuevos lineamientos, mantener saberes poco rentables en la academia sería contradictorio. Además, aquello que funciona en un campo no tiene por qué hacerlo en otro. Es decir que una «buena» investigación en las artes no asegura una «buena» obra de arte y viceversa. La traducibilidad resulta, por tanto, fundamental para permitir el tránsito de la obra artística (y su proceso reflexivo) al plano de la investigación, y ese traslado lo determina el uso de la palabra escrita, tal es su punto de inflexión. En este sentido resulta central lo que Borgdorff expone respecto a la metodología de la investigación en las artes, cuando se cuestiona si esta solo puede ser hecha por artistas, es decir, «desde adentro»¹⁰.

Los métodos de investigación en las artes deben dar cuenta del cruce de caminos entre la subjetividad de la percepción y lo práctico-conceptual propio de las prácticas artísticas contemporáneas. Borgdorff opta por los métodos experimentales y hermenéuticos¹¹ debido a que el ejercicio del arte se centra en el descubrimiento de la práctica creativa (*poiesis*) y su interpretación-traducción —desde adentro—, es decir, la *hermeneutiké tekhnē*. A estos caminos, el autor suma la autoetnografía, la etnografía experimental, la observación participativa o las prácticas colaborativas¹².

La pregunta como origen del proceso investigativo en las artes resulta ser otro punto a debatir; Borgdorff se acoge a las dinámicas

8 Michael Schwab y Henk Borgdorff, *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2014), 9.

9 Contreras, «La investigación artística...», 53.

10 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (Lovaina: Leuven University Press, 2012), 148.

11 Henk Borgdorff, «El debate sobre la investigación en las artes», en *Carrión 13 revista de estudios de danza, práctica e investigación*, edición de Victoria Pérez y José Sánchez, 25-46 (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2010), 40.

12 Borgdorff en Grande, *Exposición de la investigación artística Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2009), 93.

propias de la academia, planteando que «la elección de los métodos de investigación es libre y variará según las preguntas de investigación. La diversidad metodológica [...] siempre es complementaria al uso que se hace del propio medio»¹³. Sin embargo, acota dicha libertad a los métodos existentes, pues argumenta que, aunque el arte pudiera ser visto como un conocimiento diferente a las demás formas académicas, «eso no significa que los métodos para acceder, recuperar y difundir dicho conocimiento también sean diferentes»¹⁴.

En sentido contrario se manifiesta el investigador australiano Julian Meyrick, quien antepone el objeto de estudio a la pregunta de investigación, pues propone el estudio de caso como vía metodológica del *Performance as Research* (PAR) o investigación artística, que asocia con la observación participante en razón de su «empatía» —proximidad a su referente—. Meyrick asegura que los artistas deben ver la singularidad de su obra como el ejemplo de un tipo que puede tener consonancia con trabajos similares¹⁵.

En este punto resulta clave decir que los métodos empleados por las ciencias sociales han sido una constante referencia para la investigación artística debido a su establecimiento inobjetable en el ámbito de la investigación y en razón de su enfoque cualitativo, que se relaciona frecuentemente con las prácticas del arte dada su flexibilidad, aunque el arte desborda por mucho esa comparación, ya que está fundado en la subjetividad y la polisemia. El arte no se propone llegar a acuerdos, acaso todo lo contrario. En consecuencia, la inserción del arte en el campo de la investigación pudiera parecer un absurdo: el artista investiga (verbaliza/traduce) lo que él mismo hace.

A esto podemos añadir que los objetivos de la investigación artística son difíciles de precisar o, al menos, de sostener en dicho proceso, aunque pueden servir como guías de planeación y delimitación; hay, por tanto, una permanente fluctuación/negociación que deriva del acto creativo. Del mismo modo, los supuestos tampoco son planteados o comprobados como ocurre en las ciencias sociales. No es posible definir

¹³ Borgdorff, *The Conflict of the Faculties...*, 24.

¹⁴ Borgdorff, *The Conflict of the Faculties...*, 5.

¹⁵ Julian Meyrick, «Reflections on the applicability of case study methodology to performance as research», *Text Journal* 18, n.º 2 (2014): 9.

esas derivas de antemano en sus detalles más consistentes, pues la asociación orgánica de ideas es connatural al arte.

Arte vinculado a la noción de paz

En 2019 inicié un doctorado en filosofía con orientación en estudios de la cultura. En ese contexto no se había presentado una tesis de investigación en las artes y hacerlo supuso un ejercicio complejo, ya que allí era paradójico argumentar un trabajo doctoral en el que un investigador es a la vez sujeto de investigación o, dicho de otro modo, el artista devenido en investigador argumenta a partir de la obra que él mismo lleva a cabo. La hermenéutica es un método clave de este andamiaje, puesto que la interpretación resulta ser uno de los procedimientos recurrentes del arte. Las ciencias sociales también son determinantes, pues aportan caminos afines: (auto)etnografía, entrevista, diario de campo. Los estudios culturales son, además, una oportunidad para ejercer diálogos disciplinares que permiten pensar de manera panorámica un asunto.

El proyecto de investigación surgió en respuesta a una gran cantidad de manifestaciones en el arte visual colombiano que proponen una manera diferente de aproximarse al enfrentamiento social armado a partir de los acuerdos: Autodefensas Unidas de Colombia AUC-Estado (2005) y Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo FARC-EP-Estado (2016). Como resultado de esta reflexión determiné la temporalidad y, con ella, el *corpus* que podría arrojar respuesta a algunas preguntas: ¿es el arte sobre la paz una posible categoría de análisis en este contexto? Si lo es, ¿en qué consiste?, y ¿de qué manera se ha transformado el arte sobre la violencia en algo nuevo durante las últimas dos décadas?

Esta investigación *sobre* las artes o interpretativa, en términos de Borgdorff, dio paso a una investigación *en* las artes o *performativa*, pues al estar envuelto en tales reflexiones teóricas fui generando cuerpos de obra artística que aportaran interpretaciones acerca del fenómeno de la paz. El asunto de este proyecto es la paz porque nací en un país donde

la guerra no ha cesado en más de seis décadas. A pesar de que existe una narrativa dominante acerca de lo que se supone que es la paz, existe en dicho concepto una contradicción derivada de su aparente sencillez, dado que se infiere —es obvio— que se trata de la ausencia de guerra.

[...] la palabra “paz” es empleada tanto por los ingenuos como por aquellos que confunden la ausencia de violencia con la paz y no comprenden que el trabajo para construirla no está sino a punto de comenzar, y por aquellos menos ingenuos que saben todo eso y no quieren que el trabajo se inicie. De ese modo, la palabra “paz” logra convertirse en un eficaz obstáculo para lograr la paz.¹⁶

La investigación en las artes adquirió sus objetivos a partir de la práctica artística, es decir, a partir de mis propias búsquedas: (i) explorar, intervenir y activar archivos fotográficos y hemerográficos de la revista de análisis político mexicana *Proceso*, así como acervos fotográficos y videográficos de Internet; (ii) generar piezas de arte por medio de entrevistas realizadas a especialistas en resolución de conflictos en Colombia y México; y (iii) realizar intervenciones en el espacio público de Bogotá y Monterrey a través de la entrega, fijación o proyección de textos, con el propósito de reflexionar acerca de la noción de paz y sus horizontes de sentido.

Con el paso del tiempo tomaron consistencia las categorías de análisis que eran significativas para la interpretación de las piezas, tal fue el caso de las «estrategias de abordaje simbólico», es decir, los puntos de partida para la concreción de las obras (piezas autónomas, piezas derivadas del encuentro con especialistas —o con víctimas—¹⁷ y piezas que reinterpretan los archivos); las «vías de reflexión» o fuentes de datos que orientan los procesos creativos y facilitan su comprensión (cuaderno de trabajo y entrevista basada en la imagen) y las «particularidades del lenguaje» o los elementos formales más recurrentes en las piezas (colisión de sentidos, sustracción/supresión,

16 Johan Galtung, *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución* (Bilbao: Bakeas; Gernika Gogoratuz, 1998), 13.

17 El encuentro con víctimas aún no ha sido aplicado en esta investigación.

textualidad residual, tergiversación, video poesía, intervención video-fotográfica, énfasis, intervención textual del espacio y aislamiento pictórico). Este aparato analítico me permitió organizar, discernir y argumentar los cuerpos de obra y sus ideas implícitas.

Con todo, la doble investigación *sobre y en* las artes sucumbió en la predefensa, cuando los lectores solicitaron orientaciones del proyecto acorde a sus expectativas, contextos geográficos y orientaciones académicas. La sensación que tuve al final de la retroalimentación fue que nada resultaba suficiente para satisfacer el doble enfoque planteado. Entendí, además, que había tomado este camino porque la investigación *en* las artes no parecía cumplir las expectativas doctorales del programa. Fue entonces cuando me decanté por el proyecto de investigación *sobre* las artes, y continué el proyecto de creación de manera paralela, aunque en el contexto académico y haciendo uso de algunos de los procesos aprendidos.

Me centraré, entonces, en la investigación *en* las artes, que plantea un modelo metodológico hermenéutico crítico: hermenéutico porque abre un horizonte exegético y crítico porque traza la lectura de un universo y la construcción de otro. La investigación retoma el estudio de caso (Meyrick), ya que da cuenta del proceso creativo y su singularidad, a fin de establecer un «tipo» que eventualmente pueda vincularse con proyectos similares, de este modo, se establece la sucesión: fenómenos, objetos de investigación, tipologías, interpretaciones.

La investigación en las artes surge de la libertad creativa, es decir, del pleno ejercicio de la subjetividad vinculado a la interpretación hermenéutica. De este modo, el trabajo es documentado e interpretado mediante una escritura híbrida donde coincide la voz del investigador y el artista. Si bien la hermenéutica oscila entre subjetividad y objetividad, la investigación en las artes conforma una dimensión en la que el artista/escritor tiene una posición privilegiada y contradictoria al vivir tal proceso en primera persona. Para explicarlo, podemos relacionar esta postura con la maleabilidad de, por ejemplo, los textos performativos autoetnográficos:

[...] los trabajos que utilizan el montaje crean su significado moral y al mismo tiempo lo representan. Van de lo personal a lo político,

de lo local a lo histórico-cultural. Se trata de textos dialógicos, que exigen un público activo y generan espacios de intercambio entre el escritor y el lector.¹⁸

El cuaderno de trabajo

El cuaderno de trabajo es una de las vías de reflexión propuesta en este estudio. Se trata de un instrumento de investigación, entre el diario de campo —procedente de la etnografía—, que ocurre en el ámbito descriptivo-interpretativo, y el diario personal, que ocurre en el contexto de la experiencia introspectiva emocional. El cuaderno de trabajo es un acto estético que ingresa al texto científico desde la práctica artística. Así es como acontece un diálogo oscilante entre artista e investigador que se decanta en el vaivén hermenéutico, de modo que la afirmación y la retractación activan sentido en un texto multiforme y sujeto a cambios.

El cuaderno de trabajo ofrece diversos registros de escritura, así como reflexiones que no suelen aparecer en las formas académicas tradicionales y que integran la subjetividad del artista/investigador. De este modo surgen elementos claves acerca del proceso de creación, su argumentación y análisis. El ejercicio escritural se convierte, durante este proceso, en una práctica hermenéutica que pone a prueba las tensiones connaturales a un proyecto de investigación en las artes, proponiendo un diálogo, en primera instancia, interior entre dos posiciones (crear/investigar), pero también hacia afuera, ya que articula interpretaciones posibles acerca de otros autores, tanto artistas como investigadores y teóricos, que aportan sentido a dicha escritura, de este modo propone un lugar abierto a la subjetividad que resulta determinante para los estudios centrados en la creación artística.

El carácter dialógico del círculo hermenéutico planteado por Gadamer tiene en el cuaderno de trabajo un curso natural debido a las resonancias que aportan las lecturas hechas por el artista/investigador, ya que generan capas de sentido que de otra manera pasarían

18 Norman Denzin e Yvonna Lincoln, *El campo de la investigación cualitativa* (Barcelona: Gedisa Editores, 2011), 53.

inadvertidas. El cuaderno de trabajo no es la memoria oculta u omisible de una investigación fundada en el método hermenéutico, sino su fuente, su recurso más auténtico.

El cuaderno de trabajo es un banco de información fechado en el cual se recaban diversos materiales: textos de autores; reflexiones e ideas acerca de la manera en la que pueden materializarse algunas piezas de arte visual, audiovisual o sonoro; menciones acerca de la obra de artistas que se vinculan a la temática en desarrollo; ligas de internet con textos, imágenes o videos claves, así como prácticas de escritura vinculadas a vivencias personales.

Existe una distancia entre el documento escrito en el que se desarrolla gradualmente la investigación y el cuaderno de trabajo que lo nutre, pero que también lo pone en duda, a través de la reflexión personal —fundada en un ejercicio escritural sin un género determinado— y la superposición de documentos textuales y visuales que aportan diversas inflexiones al acto creativo. El principal objetivo del cuaderno de trabajo es acercar el punto de vista intuitivo-emocional del artista a la voz interpretativa-analítica del investigador, animando una permanente búsqueda de significados en la que puedan convergir el comentario personal, la alusión externa, la retractación, la incertidumbre y la certeza.

Los apartados que se leen a continuación no han sido escritos bajo el estatuto de una «obra de arte», es decir que no han sido propuestos como piezas que se añaden al trabajo académico, sino más bien como sustrato mismo del proceso de investigación. Este cambio en el tono de la escritura tiene el propósito de mostrar el instrumento que planteo, denominado «cuaderno de trabajo», en el cual se sedimentan diversos procesos tanto de reflexión y análisis como de creación. Todos estos fragmentos escriturales son tomados de dicho instrumento con su notación temporal (fecha), y tienen un gran valor en la investigación, ya que aportan sentidos que de otra manera pasarían desapercibidos.

La libertad que incorpora la escritura del cuaderno de trabajo, flexibiliza las posiciones del artista/investigador permitiendo establecer vínculos entre los procesos personales, las referencias teóricas y el propósito mismo de la investigación. Si bien los apartados parecen

dispersos e inconexos a primera vista, resultan determinantes para comprender asuntos específicos del proceso de crear/investigar en el contexto del arte.

Con el fin de facilitar la aproximación del lector a las piezas de arte citadas en el documento, así como al texto que expone partes de su proceso de materialización en el cuaderno de trabajo, es conveniente reproducir dichas piezas en línea a partir de los enlaces que se agregan en las referencias.

El primer apartado que veremos expone el origen de la investigación mediante una escritura confesional infrecuente en el contexto académico. Su propósito es revelar el porqué de este trabajo, es decir que ahonda en la subjetividad que le da origen. Al inicio pensé que el tema de la violencia en el arte colombiano y mexicano (más en el primero que en el segundo caso) ha sido suficientemente abordado debido a que abunda obra artística y académica al respecto, fue por esto que encontré relevante establecer un planteamiento desde la noción de paz, no obstante, pasado el tiempo supe que no era posible hablar de paz sin dar cuenta de su antítesis.

Raíz fue como titulé este texto clave, escrito un año después de haber iniciado el programa de doctorado. Se hizo relevante varios meses después cuando uno de mis asesores preguntó por la razón subyacente del proyecto. El texto traduce una experiencia de vida y un estado de comprensión acerca del conflicto y su eventual resolución. El escrito hizo parte del cuaderno de trabajo y, al igual que otros, adquirió relevancia tomando un lugar en el documento académico, dada su pertinencia y riqueza.

Raíz

29/10/2020

La relación que tuve con mi papá no fue fácil, la que él tuvo con el suyo lo fue menos; hoy intento deshacer esta huella con mi hijo. A mi papá le debo, además de la vida, la poesía. Él me la regaló sin proponérselo o creyendo haber fracasado en el intento. Yo era un niño tímido pegado a las faldas de su mamá y mi papá quería que yo declamara sus poemas como él lo hacía. Mis papás se separaron cuando yo tenía

trece años. Nunca los vi darse un beso. Se insultaban durante horas con rutinas que yo sabía casi de memoria. Tomé partido por mi mamá. Ella ha sido mi punto fijo en el mundo.

Mi papá fue hijo único. Mi abuelo paterno era español y hasta donde sé, estudió en un colegio militar, fue heroinómano y, cuando hizo familia en Colombia, se gastó la fortuna de mi abuela. Mi papá nunca le perdonó eso y decidió invertir el orden de sus apellidos. Mi papá le quitó el lugar a su padre, así que yo heredé el apellido de mi abuela. Intenté algo parecido hace un par de años, aunque de manera más discreta: antepuse la inicial del apellido de mi mamá al apellido de mi papá. Tiempo después le regresé su lugar a mi abuelo, retomando su apellido por unos meses. Hoy sé que nadie debe perder su lugar en una familia. Nadie tiene derecho a quitárselo.

Dos hechos representan mi noción de familia: una suerte de lucha que solía actuar con mis manos cuando era niño, y un sueño recurrente que tuve hasta que hice vida en pareja. En él, presenciaba el enfrentamiento de dos hombres con arma blanca en diversísimos escenarios y con el mismo desenlace: la muerte brutal de ambos. Nunca veía la disputa porque me producía horror, pero aún más difícil era ir a reconocer los cadáveres. Sentía verdadero pánico, aunque nunca llegaba a estar frente a los cuerpos, que imaginaba destazados.

Mi mamá fue adulta desde niña, nunca pisó una escuela porque nació en una familia campesina pobre de nueve hijos. Mi abuela tuvo tres esposos. Mi mamá no se llevaba bien con ella, pero se llevaba menos con mi abuelo. La familia de mi mamá vivía en la misma región donde surgió la violencia en Colombia durante la década de 1940: el departamento del Tolima. Mi mamá suele describir su vida con la palabra «sufrimiento». Esa palabra ha sido, de alguna manera, mi horma y, también, una herencia inconsciente que intento disolver. Aunque si lo pienso más detenidamente esa palabra podría ser «tristeza».

Cuando mi mamá era niña se fue a vivir como empleada de servicio a una casa en la ciudad y después a otras. Siendo mayor de edad se hizo obrera en fábricas de Manizales y Medellín. También vivió en varias ciudades de la costa caribe — Santa Marta, Barranquilla

y Cartagena— y disfrutó su juventud, como ella dice, entonces, ya a sus treinta conoció a mi papá en una feria de Manizales y se fue a vivir con él a Bogotá. Tuvieron dos hijos.

Mi papá fue un hombre bohemio, recuerdo haberlo visto tomar durante días, casi sin comer ni dormir, rodeado de amigos. También lo recuerdo declamando sus poemas o dando recitales en instituciones culturales acompañado por un guitarrista flamenco. Vestía siempre de traje, a veces con corbatín y chaleco, era bromista, capaz de materializar imposibles con el uso de la palabra, amigo del indigente, el empresario y el político, aunque también era racista y colérico. Gritaba a quien no lo saludaba o a quien no lo dejara entrar sin pagar a algún lugar, porque él era «el poeta Moncada». Mi papá era ambivalente, como todos, pero de manera más dramática. Vivía sorteando las penurias como suele ocurrir cuando te dedicas al arte y no tienes éxito, o el éxito que tienes no se traduce en dinero, pero vivía su vida con una elegancia de otra época, apoyado en la solvencia pragmática de mi mamá, que tocaba tierra con el don de cocinar y la capacidad intuitiva para administrar su restaurante.

Hace unos años, un par de terapias de constelaciones familiares cambiaron mi vida. Una amiga psicóloga me puso esa idea en la cabeza y lo agradezco. En esos encuentros supe que la madre es la conexión con la vida y el padre, la conexión con el mundo; supe que mis dos abuelos paternos llegaron a abusar sexualmente de niñas, supe que por esa razón mi mamá y mi hermana han negado el lugar de sus esposos en una retaliación inconsciente de género. Mi abuelo materno llegó, incluso, a tener un hijo con su hija mayor y tuvo al menos tentativas sexuales con otras hijas suyas, incluida mi mamá.

Mi mamá es la persona más fuerte que conozco, mi abuela tuvo que encerrarse en un zarzo para parirla porque mi abuelo, en medio de una locura aún no diagnosticada, la quería matar. Mi abuelo murió en el hospital psiquiátrico de Sibaté o, según me dijo una prima recientemente, ahogado en un río cercano luego de haber escapado de allí. Los problemas de salud mental son síntomas de asuntos no resueltos en el sistema familiar, cuyos principales desarreglos provienen de: (a) tomar un lugar que no corresponde en

la constelación, como cuando alguien asume, por ejemplo, el papel de su madre o padre —los mayores siempre tienen mayor jerarquía—; (b) negar el lugar que le corresponde por derecho a una persona de la constelación, como ocurre con familiares que son olvidados o vetados por múltiples razones; y (c) desequilibrio en la acción del dar-recibir. La locura es, por tanto, una señal para que esas inconsistencias sean resueltas.

Diré nuevamente que mi vida se iluminó al saber que mi mamá tuvo un aborto. Isadora llamé a esa hermana no nacida; Camilo, Estrella, Mar, a mis hijos no nacidos. Se iluminó mi vida al ver, durante esas sesiones, que mi mamá perdonaba a mi papá; daba pudor verlos enamorados, mirándose a los ojos. También se iluminó mi vida al abrazar a mi abuelo paterno y perdonarlo, no lo conocía y tuve mucha afinidad con él. Pero mi vida se iluminó, sobre todo, cuando abracé en un acto de perdón a mi papá. Creí que ya lo había perdonado hace muchos años, pero eso estaba pendiente en realidad. Fue muy difícil ese momento y siento que algo se destrabó allá arriba desde entonces.

A partir de esta experiencia entendí que en una familia conviven víctimas y victimarios, y entendí que no es posible avanzar espiritual y materialmente, ni sortear las complejidades que plantea una constelación familiar sino a través de la revelación de los hechos que ocasionan desequilibrio. Todo debe salir a la luz, todo deber ser visto. De esta manera, cada quien toma su lugar en el sistema, pues todos tienen derecho a pertenecer; pero, además, todos tienen que asumir la responsabilidad que les corresponde. Al traer el pasado al presente, el sistema se ordena y descansa. Es de esa manera como víctima y perpetrador se miran a los ojos, reconocen lo sucedido y sienten paz. Esto le da dignidad a la víctima y le devuelve su lugar al perpetrador, permitiendo que incluso surja un movimiento natural de compensación.

Este ejercicio de escritura fue revelador no solo para mí, sino para mis asesores del doctorado, para los lectores en los coloquios, los pares académicos y las personas cercanas que tuvieron oportunidad de ver

alguna de las versiones que escribí de la tesis. Su lectura generó en ellos una inesperada empatía. Los ángulos del conflicto y su resolución son complejos, durante el proceso de investigación tuve oportunidad de explorarlos desde la teoría y también desde la práctica artística.

A continuación, citaré algunos fragmentos del cuaderno de trabajo a la luz del índice «perdón», que parece determinante en el texto *Raíz*; también transcribiré algunas reflexiones referidas a piezas relacionadas. Reitero que los textos sucesivos no son piezas de arte, sino vías de acercamiento que aportan a la comprensión y argumentación de las piezas de arte que surgieron en el proceso. Dichos textos hacen posible el análisis desde la investigación en las artes, pues es la escritura la que funda este tipo de conocimiento. También es importante decir que no existe en estos apartados una construcción de sentido desde la ficción, más bien, una escritura orgánica que da cabida a registros poco usuales en el contexto académico, y que dialoga con la teoría aportando elementos significativos para la interpretación del arte.

Dicho esto, el índice «perdón» adquiere en el artículo una marca que alinea diversas ideas que dieron lugar a piezas realizadas en distintos medios expresivos, aportando elementos de análisis para plantear interpretaciones posibles respecto a la noción de paz, que como sabemos es central en la tesis.

29/07/2020

«Pido perdón por los crímenes».

Hoy amanecí con esta frase en la mente después de varias pesadillas.

29/07/2024

En una de las derivas digitales realizadas para la investigación hallé un video en el que un perpetrador pide perdón a familiares de sus víctimas durante una de las versiones libres que dieron los paramilitares como parte del acuerdo AUC-Estado para obtener beneficios jurídicos. Estas declaraciones fueron rechazadas por las asociaciones de víctimas porque evadieron la confesión obligatoria de los hechos que señala la ley. El rudimento del perdón suele equivalerse a la paz, aunque es apenas uno de los requisitos de la reparación simbólica, que consiste en acciones

tendientes a: «(i) dignificar y reconocer a las víctimas, (ii) recordar la verdad de los hechos violatorios y (iii) solicitar perdón y asumir la responsabilidad por parte de los victimarios»¹⁹.

A partir de esta primera búsqueda en la red, me propuse conseguir más videos en los que ocurriera la misma situación; mi propósito era unirlos en una secuencia (figura 1). Fue así como encontré no solo la solicitud pública de perdón por parte de los perpetradores inmediatos del conflicto social armado en Colombia (guerrilleros y paramilitares), sino también militares, políticos, y funcionarios de distintas instancias gubernamentales. La solicitud de perdón es una puesta en escena donde el protagonista se dirige de manera grandilocuente a una audiencia en la que pueden o no estar presentes los familiares de las víctimas. Este ejercicio dialógico entre víctimas que parecieran estar obligadas a perdonar y victimarios que hacen su solicitud orillados por las circunstancias, ofrece reflexiones en torno a las inconsistencias de la justicia y la reanudación de la violencia a través de la venganza.



Figura 1. Futuro Moncada Forero, «Perdón», intervención de archivo videográfico, 2020, video en YouTube, 12:10, acceso el 29 de noviembre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=EkOgEI3uwZA>.

También encontré situaciones que no ocurren en el contexto judicial, sino de forma aislada, a manera de mensajes audiovisuales emitidos

¹⁹ Álvaro Patiño, «Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 21, n.o 2 (2010): 55.

para un espectador fortuito, o comunicados en voz de representantes del gobierno que solicitan perdón a la ciudadanía a través de los medios. En estos últimos casos no hay lugar para la réplica presencial, pero en aquellos, las víctimas expresan sus emociones con o sin el uso de la palabra, pareciendo conceder o no el perdón.

25/12/2020

O la cena —que no creo—, o el frío que sentí en el estómago durante la noche —eso tal vez—, o la edición en video de la pieza «Perdón» —casi estoy seguro de eso— me produjo unas náuseas terribles que me llevaron al vómito. El acto del perdón y la verdad que conlleva, es decir, todo lo que rodea a la paz verdadera es difícil, limítrofe, inmundo, porque supone enfrentar la violencia sin rodeos. La paz fácil, la que parece obvia, es una domesticación del concepto porque se asume como algo que obtenemos sin esfuerzo y que ocurre de manera mágica, como si no hubiera memoria, dolores hondos que no desaparecen del todo. En menos palabras: resulta muy difícil aprender en cuerpo ajeno.

Intervención textual del espacio

Esta denominación identifica a una de las particularidades del lenguaje encontradas en los cuerpos de obra derivados del proyecto de investigación en las artes. Las particularidades del lenguaje son elementos que trazan una gramática en el plano expresivo. Tales elementos fueron identificados gracias a su carácter reiterativo, razón por la cual fueron nominados y definidos. Las particularidades del lenguaje son una aproximación al modo en el que fueron hechas las piezas de arte, lo cual hace posible interpretar su representación, es decir, sus maneras de estar en lugar de otras cosas²⁰.

La intervención textual del espacio es una de las particularidades del lenguaje y surge a partir del intercambio de ideas con investigadores

20 Algirdas Greimas y Joseph Courtés, *Diccionario razonado de Semiótica* (Madrid: Gre-dos), 341.

en derechos humanos, resolución de conflictos y trabajo con comunidades vulneradas en Colombia y México, dando lugar a frases, a partir de las cuales se plantean piezas gráficas, sonoras, fotográficas y en video, cuya puesta en común ocurre mediante su entrega simbólica, fijación, verbalización o proyección en espacios públicos. Este proceso parte del registro sonoro y análisis textual de las conversaciones con especialistas, que hace posible la exploración de temas específicos y el desarrollo y conceptualización de una parte significativa de las piezas. A continuación, veremos fragmentos del cuaderno de trabajo, que abordan el proceso llevado a cabo para el desarrollo de algunas piezas que se inscriben bajo la categoría de intervención textual del espacio.

20/07/2020

Hoy inicié una parte del proyecto en la que he venido pensando desde hace más de un año: la calle como lugar posible de esta investigación. El primer ejercicio consistió en instalar tarjetas con frases caligráficas en los muros del lugar donde funcionó el Bar *Sabino Gordo* en Monterrey, en una zona de tolerancia donde coexiste el trabajo sexual y el narcomenudeo. El viernes 8 de julio de 2011 fueron asesinadas 21 personas en ese lugar (músicos, meseros, bailarinas, clientes), sin embargo, aquellas personas parecieron no tener dolientes debido al contexto marginal y delictivo en el que murieron. El Estado explicó los hechos como resultado del enfrentamiento entre bandas criminales: José Domene Zambrano, vocero de seguridad de Nuevo León declaró ante los medios que «gente buena» no había muerto ahí, «por fortuna»²¹.

La acción consistió en poner una hilera de tarjetas sobre la fachada del lugar como un acto de memoria y como un llamado a la reflexión diez años después de los hechos. Las frases escritas en las tarjetas no aluden directamente a lo ocurrido, más bien se vinculan

21 Cordelia Rizzo, «El Sabino Gordo: 21 muertos. Nuestra aparente rendición», 15 de julio de 2011. *Nuestra Aparente Rendición*, acceso 9 de noviembre de 2024, <http://www.nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/ensayos-y-articulos/item/428-el-sabino-gordo-21-muertos>

a las circunstancias que lo hicieron posible o a los imaginarios que surgen de circunstancias como estas: «Paz no es policía», «Vivo regresa», «Somos dueños de nada», «La paz no se compra», «La justicia es la única forma», «Don perdón» (figuras 2 y 3).



Figuras 2 y 3. Futuro Moncada Forero, «Don perdón», intervención textual del espacio, acción, 2020, video en YouTube, 12:14, acceso el 29 de noviembre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=sj8LvxoNP6M>.

Al ver los clips de video surgieron varias preguntas asociadas al registro de la acción y a lo que podría constituirse en una pieza, el sentido que tiene el video como registro o como resultado, la pertinencia de las frases instaladas, el sentido moral de dichas frases (la manera como podrían ser interpretadas por los transeúntes) y el miedo/torpeza para hacer la documentación en video de la pieza en un lugar que en el imaginario colectivo está cargado de peligro. Imagino una edición corta, es decir, un video de aproximadamente un minuto que emane el propósito inicial de la pieza, quizá con un texto breve que contextualice los hechos para facilitar su comprensión. El texto puede aparecer al final, como un colofón.

30/09/2020

Hoy fue un día extenuante. Materialicé dos acciones que tomaron poco tiempo en realizarse y que aun así me sacaron la médula. En la primera intervine el lugar donde existió el Casino Royale. Allí fueron asesinadas 52 personas por miembros del crimen organizado, quienes luego de su detención confesaron no tener el propósito de matar a nadie, sino, más bien, intimidar a los dueños del local, que no habían querido pagar la cuota semanal de 130 mil pesos que les exigían para continuar funcionando. De las víctimas, 40 eran mujeres, dos de ellas en estado de embarazo. Esta es una de las masacres más grandes de población civil ocurrida durante la *guerra contra el narco* en México (2006-2018) y la que más se recuerda en la ciudad de Monterrey, junto al asesinato de 44 reos por riñas entre cárteles el 22 de febrero de 2012 en el Penal de Apodaca, y el de 49 reos el 10 de febrero de 2016 en circunstancias similares, en el Penal del Topo Chico.

Me tomó mucho tiempo pensar esta acción y también entender los pasos que debía seguir para concretarla. Mi idea consistía en sostener con los brazos arriba, por el tiempo que me fuera posible, una tela caligrafiada con la frase «pido perdón» (figura 3). Esta acción surgió de un *post* que puse en Facebook tras muchas lecturas y reflexiones: «Pido perdón en nombre de los perpetradores».



Figura 4. Futuro Moncada Forero, «Pido perdón», intervención textual del espacio, acción, 2020, video en YouTube, 12:27, acceso el 29 de noviembre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=AR5oyugF-hs>.

El arte colombiano ha tomado con frecuencia la bandera de la reparación simbólica, aunque esto conlleve una contradicción, pues resulta inconsistente el hecho de que artistas, colectivos multidisciplinares, oenegés, e incluso víctimas hayan asumido la responsabilidad que le fue reclamada bajo el marco de los acuerdos a los perpetradores y el Estado. De este modo, la reparación simbólica termina siendo ejercida a través del arte, a contrapelo de una paz que sigue en proceso de consolidarse y que no debería depender solamente de la voluntad de ciudadanos y organizaciones sociales. Estas circunstancias animan revisiones críticas en torno a la vocación social del artista y el deber jurídico del Estado, así como los cruces posibles entre ambos.

A pesar de la recurrencia con la que el arte ha tomado la idea de la reparación simbólica, nunca vi una pieza de este tipo en torno al perdón, por eso pensé que sería justamente el elemento central de la acción. Hoy vestí una camisa que imita el uniforme de algunos funcionarios del Estado mexicano, particularmente los que trabajan en el Instituto Nacional de Migración (Inami). Mientras sostenía la tela, pedí perdón mentalmente porque en su momento tales muertos no me dolieron, no los podía comparar, por ejemplo, con los estudiantes asesinados por el Estado

durante la *guerra sucia* en México en las décadas de 1960 y 1970. Pedí perdón porque siendo parte de una sociedad soy también responsable por lo que en ella sucede y lo que permito con mi indiferencia, con mi inercia, con mi incapacidad de, por ejemplo, unirme a los familiares de las víctimas para reclamar al Estado lo que debe garantizarles: verdad, justicia, reparación completa y efectiva.

La segunda acción fue un homenaje a mi madre y a todas las niñas y adolescentes colombianas que son forzadas a hacer parte de los grupos armados al margen de la ley: guerrilleros y paramilitares. Instalé en un muro la frase «No sin mi voluntad», de corrido, en hojas de papel —una para cada letra—, con palabras que solamente se distinguen de manera alternada por sus colores negro y guinda (figura 5). Al final de la frase instalé un acrílico espejo con la cara grabada de una adolescente guerrillera que tomé de Internet. En la edición del registro en video añadí una canción que marca muy profundamente la psique de mi madre y que pudiera sintetizar el fenómeno del desplazamiento forzado. En el video apenas se insinúa la melodía de *Las Acacias*, compuesta por Jorge Molina:



Figura 5. Futuro Moncada Forero, «No sin mi voluntad», intervención textual del espacio, acción, 2020, video en YouTube, 12:30, acceso el 29 de noviembre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=22t2BUrS33c>.

Ya no vive nadie en ella y a la orilla del camino silenciosa esta la casa. Se diría que sus puertas las cerraron para siempre, se cerraron para siempre sus ventanas. Gime el viento en los aleros, desmorónanse las tapias y en sus puertas cabecean combatidas por el viento las acacias, combatidas por el viento las acacias. Dolorido, fatigado de este viaje de la vida, he pasado por las puertas de mi estancia y una historia me contaron las acacias: Todo ha muerto: la alegría y el bullicio, los que fueron la alegría y el calor de aquella casa se marcharon, unos muertos y otros vivos que tenían muerta el alma, se marcharon para siempre de la casa.

Conclusiones

El panorama, ya no tan reciente, de la investigación en las artes ha establecido un grado de familiaridad con el contexto académico de alta titulación que empieza a revelar caminos valiosos para la generación de conocimiento, que eventualmente podrían transferirse a otras disciplinas de las ciencias sociales. A partir de una de las vías de reflexión utilizadas —el cuaderno de trabajo— es posible plantear que la manifestación argumentativa y sensible del lenguaje verbal escrito establece un puente necesario entre la creación artística y la investigación —en las artes—, cuya complejidad posibilita otras maneras de conocer. De este modo, la investigación en las artes vincula dos ángulos epistémicos de un mismo sujeto —artista e investigador—, mediante la creación de piezas de arte y la escritura que da cuenta de ellas a través del análisis y la reflexión académica.

La investigación que da origen a este artículo hace uso del cuaderno de trabajo y la entrevista —a especialistas— centrada en la imagen, ambos recursos resultan claves para la comprensión de las derivas que regularmente tiene un proceso de creación artística y la manera como se van configurando y clarificando ideas tendientes a la cristalización de piezas de arte. Esta escritura múltiple es, por tanto, un ejercicio que favorece la interpretación desde adentro, es decir, desde la contradictoria posición del artista/investigador, favoreciendo el ejercicio de ambas prácticas de manera simultánea.

La escritura sin un encuadre predeterminado, que se inserta en las formas de la academia, permite estructurar procesos que podrían pasar desapercibidos durante la conceptualización y el análisis propios de una investigación tradicional, asimismo, favorece el establecimiento de vínculos entre ideas a la luz de índices que hacen posible una lectura transversal de los procesos de creación artística, tal como ocurre en este artículo a partir de las nociones de «paz» y «perdón».

La investigación en las artes es un campo de conocimiento para el cual la escritura multiforme del cuaderno de trabajo representa un instrumento flexible que discurre entre la incertidumbre, la retractación y el hallazgo. Estas licencias que transparentan la subjetividad, permiten entender procesos complejos de manera transversal, ofreciendo vías de argumentación que enseñan las estructuras del círculo hermenéutico, que al hacerse visibles permiten entender los caminos recorridos por el artista y luego por el investigador para dar curso a la interpretación de los sentidos que surgen de una obra. Es así como el cuaderno de trabajo admite una multiplicidad de escrituras, y apela a la traducibilidad para realizar el tránsito hermenéutico desde la obra artística y la reflexión sobre la misma hacia el plano denso de la investigación.

Bibliografía

- Aboites, Hugo. «La educación superior Latinoamericana y el proceso de Bolonia: de la comercialización al proyecto Tuning de competencias». *Cultura y Representaciones Sociales* 5, n.º 9 (2010): 122-144.
- Borgdorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes». En *Carrión 13 revista de estudios de danza, práctica e investigación*. Edición de Victoria Pérez y José Sánchez, 25-46. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2010.
- . *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Lovaina: Leuven University Press, 2012.
- Comte, Auguste. *Discurso sobre el espíritu positivo* (E. Moya, trad.). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Contreras, María. «La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica de Chile». *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento* 6, n.º 2 (2018): 50-62.
- Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (compiladores). *El campo de la investigación cualitativa* (Vol. I). Barcelona: Gedisa Editores, 2011.
- Galtung, Johan. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución*. Bilbao: Bakeas- Gernika Gogoratuz, 1998.
- Grande, Helena. «Exposición de la investigación artística Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue». En *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate*. Edición de Selina Blasco, 87-103. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2009.
- Greimas, Algirdas. y Joseph Courtés. *Diccionario razonado de Semiótica*. Madrid: Gredos, 1990.
- Hannula, Mika, Juha Souranta y Tere Vadén. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2014. <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-1308-6>
- Lakatos, Imre. *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid: Alianza, 1983.
- Meyrick, Julian. «Reflections on the applicability of case study methodology to performance as research». *Text Journal* 18, n.º 2 (2014): 1-14. <http://www.textjournal.com.au/oct14/meyrick.htm>

- Moncada Forero, Futuro. «Perdón». Intervención de archivo videográfico, 2020. Video en YouTube, 12:10. Acceso el 29 de noviembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=EkOgEI3uwZA>.
- . «Don perdón». Intervención textual del espacio, acción, 2020. Video en YouTube, 12:14. Acceso el 29 de noviembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=sj8LvxoNP6M>.
- . «Pido perdón», intervención textual del espacio, acción, 2020. Video en YouTube, 12:27. Acceso el 29 de noviembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=AR5oyugF-hs>.
- . «No sin mi voluntad». Intervención textual del espacio, acción, 2020. Video en YouTube, 12:30. Acceso el 29 de noviembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=22t2BUrS33c>.
- Patiño, Álvaro. «Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional». *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 21, n.º 2 (2010): 51-61.
- Raes, Godfried. «Experimental Art as Research». En *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*. Edición de Darla Crispin y Bob Gilmore. Lovaina: Leuven University Press, 2014.
- Rizzo, Cordelia. «El Sabino Gordo: 21 muertos. Nuestra aparente rendición». 15 de julio de 2011. *Nuestra Aparente Rendición*. Acceso 9 de noviembre de 2024. <http://www.nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/ensayos-y-articulos/item/428-el-sabino-gordo-21-muertos>
- Schwab, Michael. y Henk Borgdorff (editores). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2014.
- Scrivener, Steven. «Reflection in and on action and practice in creative-production doctoral projects in art and design». 2000. Acceso 9 de noviembre de 2024. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0014/12281/WPIAAD_vol1_scrivener.pdf