

Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística

Silvia Susana García
Paola Sabrina Belén

RESUMEN

En Argentina durante las últimas décadas se ha iniciado un incesante proceso de desarrollo de la investigación artística que ha posibilitado el ingreso a los circuitos oficiales de investigación a artistas y diseñadores incorporados a la vida universitaria. Sin embargo, la investigación en arte continúa siendo un desafío en el seno de la comunidad científica porque aún no ha podido cristalizar la validez de su producción de conocimiento, en relación con las áreas que han conquistado un lugar en el territorio de la ciencia. Los parámetros de evaluación de los proyectos no se adecuan a la diversidad y complejidad artística, cuyas búsquedas transitan por zonas distantes de la pretendida objetividad científica. Dado que en estas disciplinas debieran considerarse sus rasgos diferenciales y propios que aportan a la formación del conocimiento el merecido rigor académico, resulta ineludible la formulación de proyectos de producción artística y proyectual análogos a los de investigación, en el marco de los programas vigentes.

PALABRAS CLAVES: arte, investigación, ciencia, conocimiento, investigación artística.

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
pbelen81@hotmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Recibido: 01.07.2011

Revisado: 26.07.2011

Aceptado: 11.10.2011

• Para citar este artículo

• To cite this article

• Para citar este artículo:

García, S. S., & Belén, P. S. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3, 89-107.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia, la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Ontological, epistemological, and methodological perspectives on artistic research

SUMMARY

In recent decades Argentina undertook a process to develop artistic research, which has enabled university artists and designers to enter official research circles. However, art research continues to challenge the scientific community because the validity of the knowledge generated has not yet consolidated, as it has in other areas of science. A series of debates have thus arisen within academia and the artistic community regarding the historic dichotomy between doing and thinking. This has led to questions about the need for and possibility of investigating art, which also creates a complex set of responses which are addressed in this article.

KEYWORDS: art, research, science, knowledge, artistic research.

Perspectivas ontológicas, epistemológicas e metodológicas da pesquisa artística

RESUMO

Na Argentina durante as últimas décadas se iniciou um incessante processo de desenvolvimento da pesquisa artística que possibilitou a artistas e designers incorporados à vida universitária, a entrada aos circuitos oficiais de pesquisa. Não obstante, a pesquisa em arte continua sendo um desafio no seio da comunidade científica porque ainda não pôde cristalizar a validade de sua produção de conhecimento, em relação com as áreas que foram conquistando um lugar no território da ciência. Em tal sentido, gerou-se na própria comunidade acadêmica e artística uma série de controvérsias em torno da dicotomia histórica entre fazer e pensar, o que deu lugar à formulação de vários interrogantes sobre a necessidade e a possibilidade de pesquisar a arte, o que estabelece além disso, uma complexa trama de respostas de cuja análise se ocupa este artigo.

PALAVRAS-CHAVES: arte, pesquisa, ciência, conhecimento, pesquisa artística.

La investigación en arte incorporada en los circuitos oficiales de la ciencia ha generado en la comunidad académica-artística una serie de controversias en torno a la dicotomía histórica entre hacer y pensar, que ha dado lugar a la formulación de varios interrogantes sobre la necesidad y la posibilidad de investigar el arte, estableciendo además una compleja trama de respuestas que han desarticulado el escenario concebido por la tradición moderna, volviendo imprescindible un reordenamiento intelectual que habilite pensar dicha complejidad. En este contexto surge la pregunta: ¿es necesario investigar arte?

La importancia de indagar el mundo del arte requiere primero del reconocimiento de la obra de arte como generadora de conocimiento y de que este conocimiento, sin ser necesariamente científico, permite interpretar la realidad.

El proceso de conocimiento es un desarrollo muy complejo en el cual la percepción de un «objeto» no se da de forma inmediata sino a través de mediaciones culturales, dentro de las cuales el lenguaje, en tanto sistema clasificatorio de la experiencia, desempeña un papel fundamental. En tal sentido, Vázquez (1994) plantea que las relaciones entre lenguaje y conocimiento no se encuentran de ninguna manera despejadas y constituyen uno de los dilemas fundamentales de la epistemología de nuestros días.¹

Luego de desechar las tesis reduccionistas que disuelven la realidad en el lenguaje, sin considerar el carácter sistémico de la cultura ni las mediaciones que inciden en su percepción, es posible asumir una postura que establece los mutuos condicionamientos de las categorías gramaticales y lógicas, de manera tal que la estructura de cada lengua implica un condicionamiento –y no un determinismo– de fundamental importancia en la construcción de la percepción de lo real.

Allport y Pettigrew (1957) han utilizado pruebas mediante las cuales lograron evidenciar la dificultad de los zulúes para la percepción visual de las figuras rectangulares y la elaboración del concepto de rectangularidad, debido a que su percepción se ha configurado en

¹ El autor se refiere a que las interrelaciones entre simbolismo, hermenéutica y reflexibilidad adquieren, desde diversos dominios disciplinarios y a partir de distintas perspectivas teóricas, una densa multidimensionalidad cuyas características fundamentales deben considerarse muy seriamente si se desea asumir críticamente una postura al respecto.

función de las figuras redondeadas de las aldeas. Existe, por lo tanto, un condicionamiento psico-socio-cultural de la percepción que opera sobre el sistema categorial de referencia mediante el cual el sujeto conoce al «objeto». Dicho condicionamiento, siempre referido al momento y al lugar, se articula: a) a través de las estructuras de la cultura: pautas de conducta, valores internalizados, configuración sociocultural del carácter y de la personalidad, etc.; b) por medio del lenguaje que obra como clasificador de la experiencia (Vázquez, 1994, p. 14).

Las ciencias forman un cuerpo de conocimientos que denominamos científico. Pero este no es el único modo de interpretar la realidad; existe además una aproximación a la misma desde el sentido común (siempre histórica y culturalmente condicionado) y un conocimiento mítico, mágico, religioso, filosófico y estético del mundo fenoménico.

Sin embargo, a lo largo de la historia, no siempre se ha considerado que el arte pueda proporcionar saberes. Sin duda, la objeción principal ha sido aquella que iguala conocimiento con conocimiento objetivo. Desde la concepción basada en la ciencia moderna, este último consiste en el tránsito del sujeto concreto al sujeto epistémico, un meta-sujeto tácito de la cognición que poseía una «visión desde ninguna parte»; es decir, sin el referente subjetivo del que ve. «El sujeto psicológico, con su historia personal y sus apetitos peculiares, fue separado de su doble epistemológico, concebido este último como una especie de amplio alcance» (Jay, 2009, p. 47).

La experiencia para ser tomada en serio tenía que ser pública, reproducible y verificable mediante instrumentos objetivos. Este ideal de la generalización a partir de experiencias reproducibles, cuyo propósito era explicar aquello que se había observado según los mecanismos de las leyes naturales, pasó a ser el método científico *tout court*. Según Gadamer (1960/1991), para el método científico una experiencia solo es válida si se la confirma; en este sentido, su dignidad reposa en su reproductibilidad, pero esto significa que la experiencia cancela su propia historia por su propia naturaleza.

En ese marco, el conocimiento resulta entonces solamente lo que puede repetirse y lo real es, en definitiva, lo que se puede experimentar de manera repetible. De acuerdo a esta tradición gnoseológica, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción resulta una paradoja, dado que este solo puede alcanzarse cuando se supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento. El

contenido no conceptual de los hechos artísticos se traduce así en su supuesta forma no cognitiva.

Mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo –que hace obligatoria la adopción de ciertas verdades que solo ella puede proporcionar–, el arte no tiene método o reglas que garanticen el logro de una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte queda relegado de su ámbito por ser producción ficcional que suspende tal referencia (Gaut, 2003).

En tal sentido, la obra de arte estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber conocimiento de lo único?, ¿cómo pueden experiencias no controladas voluntariamente ser experiencias de algo real?, ¿qué tiene de importante y significativo esa individualidad que es la obra de arte para reivindicar su carácter cognitivo?

Las concepciones modernas no solo han modelado la noción de conocimiento, sino además las reflexiones en torno al arte y lo estético. Algunas nociones habituales relacionadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creatividad, la emoción y la inmediatez; lo que ha alimentado, de este modo, la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista y solo necesita tomar cuerpo en algo.

Respecto de la recepción, Alexander Baumgarten (1750, citado por Jiménez, 1992) asignó al dominio de lo estético el valor de conocimiento. El término *aesthesis* (origen de la palabra latina *aesthetica*) significó para Baumgarten la respuesta subjetiva sensual a los objetos; es decir, la gratificación de una sensación corporal, antes que los objetos mismos. A este saber ligado a la sensación corporal, Baumgarten lo llamó también «arte de la razón análoga» o «arte del pensar bellamente» y la perfección del conocimiento sensible, la belleza, se convirtió en el fin y objeto de la estética. La experiencia estética es entendida, entonces, como un conocimiento, pero exclusivamente sensible; por lo tanto, se trata –en el marco del pensamiento ilustrado– de un conocimiento inferior del que la razón no puede dar cuenta. La belleza se convierte así en algo indefinible, es un «*je ne sais quoi*» (Baumgarten, 1750, citado por Jiménez, 1992, p. 31).

Sin embargo, Kant (1790, citado por Jiménez, 2002) sostiene que el juicio de gusto no es lógico sino estético, lo que significa para él que no es un juicio cognoscitivo. Agrega que la experiencia estética es desinteresada, dado que el juicio

de gusto está más allá de todo interés, ya sea teórico como en el juicio racional, o práctico como en el juicio moral. Es finalidad sin fin que se agota en sí misma.

Para el filósofo de Königsberg (1790, citado por Jiménez, 2002) en el ámbito de lo estético no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán; pero, como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que guste a un hombre gustará también a otros. Por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una universalidad sin concepto, es decir, que se resiste a que la defina cualquier tipo de reglas. Su no conceptualidad diferencia así la actitud estética de la cognoscitiva.

De la caracterización que ofrece Kant y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado.

La concepción de público receptor, formulada en la Europa ilustrada por una burguesía en busca de un ciudadano culto y de buen gusto, magnifica la idea de contemplación y propone una relación de silencio respetuoso ante la obra y la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés. «Intimismo, idealidad, espiritualismo, e incluso misticismo, junto con una idea de pasividad o estaticidad, son los aspectos que confluyen en la categoría contemplación» (Jiménez, 2002, p. 148).

A partir de ese momento, y durante siglos, nuestra tradición cultural ha considerado que esas eran las condiciones ideales de acercamiento a las obras de arte, e incluso son las condiciones que se han intentado reproducir en los museos. Sin embargo, tal carácter espectral, contemplativo y desinteresado posteriormente ha sido discutido por ciertos intérpretes de la experiencia estética. Algunos han cuestionado la creencia en la autonomía de la esfera estética, en cuanto ámbito separado de su equivalente cognitivo.

Desde la filosofía analítica, Nelson Goodman (1976) señala que las concepciones tradicionales han concebido «la actitud estética como una contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, una aprehensión directa de lo presentado, incontaminada de toda conceptualización, marginada de todos los ecos del pasado, así como de todas las amenazas y promesas del futuro, ajena a toda empresa» (p. 243). Goodman (1990) considera que la experiencia del arte es una manera de construir el mundo, que más que estática es dinámica. La producción y la

recepción del arte no son cuestiones ni de pura inspiración ni de contemplación pasiva, sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización. Aquello que conocemos mediante el arte, la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en nuestros huesos y músculos tanto como es comprendido por nuestras mentes (Goodman, 1995). El arte puede entonces concebirse como una forma de invención y comprensión enriquecedora, organizadora y re-organizadora de nuestra experiencia del mundo. Heidegger (1950/2003) dirá que la obra de arte abre o presenta un mundo, introduciéndonos en la complejidad de un momento de la historia.

El arte pone al mundo en imágenes y sonidos, y si bien la imagen del mundo no puede caber entera en ningún signo, es posible mediante él clarificarla, aunque sea parcialmente. En tal sentido, enseña a ver lo que la percepción cotidiana no ha visto, aquellos aspectos de la experiencia que quizás se han pasado por alto.

Según Gadamer (1960/1991), en la mimesis artística no se copia, reproduce o refleja lo exterior, sino que las formas se configuran abriendo sentidos. El ser de la obra es presentación que tiene realidad por sí misma, dado que no solo representa la realidad sino que la crea y transforma haciéndola presente e interpretándola. La obra de arte es reveladora y generadora de conocimiento no sólo porque «trae» información perteneciente a un contexto histórico determinado, sino que su comprensión implica el percibir lo que nos dice hoy, a cada uno de nosotros. La obra queda inserta en un devenir histórico, por el cual siempre sigue siendo ella misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro. El valor cognitivo de la obra de arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto, el objeto artístico, sino que el conocimiento puede entenderse como reconocimiento; hay en ella algo dicho por un hombre a otros hombres. La afición por la obra no es del orden de los datos, sino que estos son parte de una tarea de la comprensión.²

2. La cuestión epistemológica del carácter distintivo del conocimiento artístico ha sido asimismo abordada por la fenomenología y las ciencias cognitivas. En la obra de Maurice Merleau-Ponty se trata de un conocimiento corporal, y la intimidad corporal prerreflexiva con el mundo que nos rodea se convierte en el fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos. 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 sobre inteligencias múltiples y creatividad (Borgdorff, 2006).

El arte se aprende

Resulta necesario realizar un breve recorrido histórico sobre la formación de los artistas. Al respecto, Sonia Vicente (2006, p. 193) señala que los artistas se han formado de tres modos distintos:

El primer modo es el de la *formación empírica*. Esta modalidad predominó en la cultura occidental hasta el siglo xv. Durante esta etapa, el arte era una destreza o habilidad manual y el artista se formaba en un taller como aprendiz de un maestro. Su finalidad era, básicamente, lograr que el discípulo aprendiera el conocimiento de las reglas y lograra la habilidad necesaria para formar objetos de acuerdo con ellas.

A partir del Renacimiento, con los inicios del capitalismo y la incipiente burguesía, aparece la *formación académica*. La Academia, cuyo origen se vio favorecido por el surgimiento de las ciudades modernas, se desarrolló en los siglos xv y xvi como un ámbito de enseñanza informal que reaccionaba contra el carácter cerrado del mundo medieval, buscando romper con el modo de enseñanza impartido por los gremios, los cuales valoraban los aspectos técnicos en desmedro de la creatividad. En los siglos xvii y xviii, este nuevo espacio se convirtió en el marco institucional adecuado para el impulso de los cambios que requería la época.

En este contexto, el concepto de obra de arte y el rol del artista también se transformaron. El artista convertido en genio, produce obras cuasi divinas y el producto realizado pierde su función ligada a la ornamentación, al culto, a las necesidades cotidianas y sociales, y adquiere un valor estrictamente estético sustentado en el concepto de belleza y, consecuentemente, en la producción de sensaciones placenteras en el público contemplador.

A diferencia de las actuales universidades, las academias eran instituciones formadoras cuyos títulos no eran importantes porque la práctica profesional del artista no necesitaba legitimarse; este aprendía el uso correcto de las técnicas y para perfeccionar su oficio estudiaba anatomía, matemática, geometría y dibujo. Blunt (1979) expresa que las mismas «trataron las artes como temas científicos, de los que era preciso enseñar tanto la teoría como la práctica, mientras que las corporaciones se contentaron con fijar y perpetuar una tradición técnica» (p. 73).

Sin embargo, poco a poco, la enseñanza académica fue convirtiéndose en un conjunto *perceptivo* de reglas estilísticas, acabando por limitar la libertad creativa de los artistas al imponerles formas de expresión convencionales. Fue así como lo

que en principio constituyó un importante impulso para la esfera institucional de las artes, acabó por convertirse en un estancado academicismo, cuya crisis en el siglo XIX marcará el inicio del arte de nuestro tiempo.

En paralelo a esta crisis se producen cambios que modifican el paisaje de la cultura estética de Occidente. La aparición de industrias y la posibilidad de reproducir y producir imágenes mediante máquinas revolucionó profundamente la esfera de la producción estética. La irrupción de la tecnología en el mundo del arte, canalizada por tres vías concurrentes de experiencia estética, de gran potencia y expansividad, irá consolidándose a lo largo del siglo, modificando el antiguo escenario construido sobre la jerarquía del gusto de lo artístico y la hegemonía del gusto. Estas vías son: el diseño industrial, la publicidad y los medios masivos de comunicación. Los objetos mecánicos, las máquinas, irrumpieron y se multiplicaron con rapidez a lo largo del siglo XIX y la representación visual comenzó a emanciparse de la habilidad o destreza manual, sobre la que se articulaba el privilegio jerárquico de las artes (Jiménez, 2006, p. 185). Estamos ante un proceso de estetización masiva del mundo cotidiano que comienza a desarrollarse rápida e inexorablemente, ocasionando cambios en la circulación y consumo de objetos e imágenes que requiere de un productor estético preparado profesionalmente.

La legitimación de este nuevo productor amerita no solo la capacitación sino también el logro de un título, tornando necesario crear carreras universitarias que satisfagan la demanda de profesionales. Surge así el tercer modo de formación en el campo artístico: *la formación profesional*. Este nuevo profesional universitario debe tener tanto competencias teóricas como prácticas. Para satisfacer las demandas del nuevo mercado se elevan las viejas instituciones formadoras de artistas a la categoría de universidades y aparece la licenciatura en artes como la modalidad propia de la titulación. La licenciatura se propone, además de la formación en el lenguaje artístico específico, la reflexión en torno al rol de la imagen y de la estética en el mundo contemporáneo, la comprensión de los procesos culturales y la capacitación para el desempeño en el campo denominado «la industria de la información» (televisión, radio, medios gráficos, cine, etc.).

Como consecuencia de esta transformación y la ineludible reflexión en torno a las problemáticas artísticas del mundo contemporáneo, aparece la necesidad de realizar investigaciones en arte.

El arte se investiga

A partir de aquí ha surgido un gran interés de muchos artistas-docentes por iniciarse en las metodologías de la investigación, quienes se preguntan acerca de la existencia de una investigación artística, su objeto, su método (García & Belén, en prensa).

Según Azaretto (en prensa), tanto el objeto de estudio del investigador científico como el del artista deben ser entendidos como complejos o compuestos, siendo estos partes o componentes de otros a los que se llama *contexto* y guardando, además, relaciones de coordinación con otros objetos. Los contextos regulan su comportamiento y se establecen como interpretantes de este.³

Por lo tanto, una primera aproximación a considerar entre el campo de la ciencia y el arte es que sus objetos de estudio deben concebirse como dos entidades que guardan entre sí relaciones de coordinación y, a su vez, ambos son regulados por el contexto de la cultura; esta última es regulada por los contextos históricos-sociales, siendo aquellos los que operan en el núcleo de problemas que orientan tanto la producción artística como la científica, sin afirmar necesariamente que los caminos productivos resulten equivalentes.

3. Esta forma de considerar el objeto de estudio se basa en los modelos de complejidad, desarrollados e introducidos en el campo de la metodología de investigación por el profesor Dr. Juan Samaja. Construir un objeto de estudio es explicitar el sistema de matrices de datos en el cual participa. El sistema de matrices de datos incluye la perspectiva de que, al tratar con objetos complejos, en toda investigación siempre es posible identificar y escoger datos de distintos tipos y de diferentes niveles de integración. La articulación entre unos y otros niveles supone atender a dos principios básicos: el de participación (de un todo en un todo mayor del cual es parte) y el de partición (de un todo en partes o componentes). Así, se reconoce un nivel denominado de "anclaje" o "focal" en el que el estudio se centra de manera prioritaria, mientras que existen un nivel "contextual" que incorpora el o los contextos significativos a explorar para dicho objeto y un nivel "de componentes" definido por aquellos aspectos o elementos del nivel focal que requieren ser analizados en profundidad, de manera de constituirse —a su turno— en nuevos "entes" a ser observados. Una mayor explicitación de estos conceptos puede encontrarse en Samaja (1993), *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*.

Contextos institucionales

Tanto el trabajo del artista como el del investigador científico no son producciones aisladas; se realizan en el marco de instituciones que las regulan y dicho trabajo las hace existir. Por lo tanto, cuando se habla del campo de la ciencia o del

campo del arte, se está haciendo referencia a los contextos institucionales en los cuales se producen la ciencia y el arte. Cada uno de ellos no constituyen campos homogéneos, ya que conviven diferentes concepciones de ciencia o de arte. Pueden identificarse distintas líneas de pensamiento y corrientes teóricas que luchan por lograr la hegemonía e imponer un criterio único (Bourdieu, 1997).

Diferentes disciplinas luchan por el logro del reconocimiento como científicas. Otras se proponen como el modelo a seguir, lo que «es» y «debe ser» la ciencia. Así, las ciencias biológicas y experimentales se constituyeron a partir de la hegemonía del reduccionismo positivista en el ideal de investigación científica. Al sostener este modo de hacer ciencia, algunas disciplinas optan por pensarse fuera del campo (tal es el caso de algunas escuelas psicoanalíticas que consideran que su campo problemático no puede indagarse según las formas propuestas por el modelo dominante), mientras que las escuelas que lo aceptan restringen su campo investigativo, procediendo en determinadas ocasiones de forma incoherente respecto a sus marcos conceptuales (Azaretto *et al.*, 2005, p. 30).

En tal sentido, diferentes ramas del campo del arte mantienen disputas análogas a las citadas, pues no existen las mismas posibilidades de exposición y de estímulo a la creación para las distintas disciplinas artísticas. Si bien, como sostiene Barthes (1987), el trabajo de investigación debe estar inserto en el deseo y este a su vez sostenido por una comunidad que lo exige y deja oír el deseo del Otro, en nuestra sociedad y en nuestras instituciones lo que se le exige al joven investigador nunca es su deseo. En el caso de los artistas, no se les pide que muestren sus obras, sino que escriban y hablen a lo largo de innumerables exposiciones o que «rindan cuentas» en vistas a los controles regulares.

El modo de producción del artista, el modo de producción del investigador

El recorrido de un trabajo particular, tanto del artista como del investigador, se inicia a partir de un obstáculo, supuesto, duda, sospecha o idea instaladas en el mundo de la cultura. Las conjeturas aparecen de ese sedimento cultural ya consolidado, que despliega múltiples disparadores para realizar nuevas exploraciones.

¿Desde dónde parte el artista? Al respecto, Azaretto (en prensa) afirma que el primer tiempo del trabajo se puede llamar en el caso del investigador científico el «camino desde las corazonadas hacia la conceptualización», y en el caso del artista «el camino desde las corazonadas hacia el comienzo de la obra» (Azaretto, en prensa).

Aunque la obra pareciera imponerse ante nosotros como una realidad misteriosa e inefable, Valéry (citado en Azaretto, en prensa) señala que su punto de partida se sitúa en las relaciones que el artista configura a partir de la realidad:

Uno se pregunta con estupefacción, en ciertos casos extraordinarios, al invocar dioses abstractos, el genio, la inspiración y otros mil, de dónde vienen esos accidentes. Una vez más, uno piensa que se ha creado algo, pues adora el misterio y lo maravilloso tanto como ignora sus bambalinas. (...) El secreto tanto el de Leonardo como el de Bonaparte, o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar sino en las relaciones que encontraron –y que se vieron obligados a encontrar– entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa (Valéry, citado en Azaretto, en prensa).

Cabe señalar que, si bien el punto de partida es el mismo, esto no implica que sus tareas lo sean, porque lo que persiguen como finalidad es diferente: la obra artística no es un conocimiento científico y el conocimiento científico no es una obra artística, aunque en algunos casos se puede apreciar el valor estético de teorías científicas o el trabajo riguroso del artista. Ambos sí se proponen producir lo que esperan: uno, conocimiento científico y, el otro, una producción artística. Al investigador científico lo orienta su concepción del método de la ciencia, mientras que al artista lo guía su poética.⁴ Cada obra contiene en sí misma su historia de producción y, a su vez, la resignifica; ambos productores aspiran al reconocimiento de sus trabajos en las comunidades que los alojan.

El arte es una forma de conocimiento como la ciencia, reuniéndose ambas como ámbitos de la experiencia humana. John Dewey (1952) consideró que lo estético y lo científico no están disociados en tanto la cualidad estética puede ser inherente al trabajo científico y ambos cumplen la misma función de favorecer nuestro trato con la experiencia.

Tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo mediante los sistemas simbólicos y

4. El término *poética* se entiende, en nuestro tiempo, como aquello referido a la producción de arte en general, es decir, el proceso que produce la obra.

si *conocer* es siempre un *conocer a través de*, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios. Como señala Cabanchik (2002) la ciencia no puede entenderse como el instrumento privilegiado para conocer una realidad trascendente y tanto ella como el arte permiten renovaciones de la experiencia a partir de las cuales se crea y recrea la realidad. «Los nuevos modos eficaces de ver, escuchar o sentir, son aspectos que revelan un desarrollo en la construcción y el dominio de nuestros mundos, tanto como las nuevas concepciones y teorías científicas eficaces» (Goodman, 1995, p. 226).

Sin embargo, que el arte no deba tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer no anula las diferencias entre ambos tipos de producción dado que en la ciencia importan la verdad, la denotación, la explicación y la predicción, mientras que en el arte interesan la poética, la metáfora y la expresión.

La investigación artística

Borgdorff (2010) distingue tres tipos de investigación vinculadas a las artes: investigación acerca de las artes, investigación para las artes e investigación en las artes o artística. La primera es descrita por el autor como perspectiva interpretativa y se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. En términos ideales, tal distancia teórica implica una separación entre el investigador y el objeto de investigación. Esto es común en las disciplinas académicas de las humanidades y las ciencias sociales. El segundo tipo puede describirse como perspectiva instrumental, puesto que aporta descubrimientos e instrumentos que contribuyen a la práctica artística. Ejemplo de ello son las investigaciones de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido. Finalmente, la investigación en las artes es entendida como perspectiva de la acción o inmanente, «desde dentro», puesto que no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística en tanto es desarrollada generalmente por artistas. Borgdorff (2010) interroga si este último tipo de investigación se distingue de aquello que normalmente suele entenderse por investigación académica o científica, por la naturaleza de su investigación –cuestión ontológica–, por el conocimiento que contiene –cuestión

epistemológica– y por los métodos de trabajo que le resultan apropiados –cuestión metodológica–.

Respecto de la primera cuestión, el autor señala que la práctica de arte implica objetos (la obra de arte), procesos (la producción de arte) y contextos (el mundo del arte: recepción, entorno cultural e histórico, etc.); pero esta, al mismo tiempo, es una práctica estética, por lo que aspectos como el gusto, la belleza y otras categorías estéticas pueden formar parte del tema de estudio. Además, es una práctica hermenéutica en tanto su sentido desemboca en múltiples interpretaciones que ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo.

En lo que refiere al conocimiento plasmado en el arte, el autor subraya que el mismo ha sido analizado desde posiciones como la fenomenología, la hermenéutica y la psicología cognitiva. Respecto del diseño de la investigación, este incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica dirigiéndose entonces a productos y procesos particulares y singulares. Considerando entonces las perspectivas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes,

La práctica artística –tanto el objeto como el proceso creativo– entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación (...). 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 del 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 (Borgdorff, 2010, p. 44).

Vicente (2006) también tipifica a la investigación artística en tres grupos, precisando que, por un lado, están los que la consideran una investigación científica (se toma al arte como objeto de estudio), otros la homologan con producción artística y, por último, hay quienes entienden que tiene una especificidad propia.

Los que comparten la primer postura sostienen que la investigación únicamente puede ser realizada en el plano de la teoría; en tal sentido, en el campo del

arte solo puede haber investigación científica sobre el arte, producida desde cualquiera de las ciencias que se ocupan de él.

Según la autora, la *investigación sobre artes* puede ser definida entonces como aquella investigación que realizan las ciencias cuando toman como objeto de estudio al arte; pero estas generalmente traen numerosas dificultades pues son abordadas desde marcos disciplinares ajenos a los específicos del arte, cayendo en intrincadas investigaciones sociológicas, históricas o filosóficas cuyos resultados no son siempre los esperables.

Otro grupo de artistas-investigadores consideran a la producción artística como un proceso de investigación; pero, no entendida como científica, sino de un modo análogo. La producción de una obra de arte requiere una indagación previa, una búsqueda que va desde el contexto socio-cultural en el que ella nace, hasta los materiales que la obra necesita, para ser lo que debe ser. Dicha investigación no está sujeta a la rigurosidad de un método pre-establecido, sino que se lleva a cabo de otra manera.

Para Vicente (2006) esta postura enfrenta un inconveniente serio. Las obras tienen circuitos de legitimación que corresponden al campo artístico (salones, salas de exhibición, museos, mercados, etc.), mientras que las investigaciones se legitiman y se validan en otros circuitos destinados a tal efecto. Estos circuitos existen con anterioridad a la oficialización de la investigación en el campo del arte y requieren que sus resultados circulen a través de ponencias, publicaciones, etc., es decir, que circulen expresados en lenguaje verbal.

Como alternativa ante estas dos posturas, existe una tercera, practicada por muchos artistas-investigadores cuyas características han comenzado a ser objeto de reflexión. Esta postura es la que comparte Vicente (2006). Desde esta se asume que si investigar es producir conocimientos, la investigación artística es aquella que tiene por objeto «la producción de conocimientos desde el arte» (p. 191). Esta definición supone un análisis del arte, pero realizado desde sí mismo. El objeto de estudio es, entonces «El arte mirado desde el arte» (p. 191). Las investigaciones de este tipo pueden abordar diversos aspectos de la producción artística: el análisis de las técnicas y procedimientos; un posicionamiento en el campo artístico; la explicitación de los sentidos de una obra o de una serie de obras; la explicitación de la poética –suya o de otro artista– en la que está implícita la preferencia por ciertos materiales y técnicas; o el conjunto de ideas, sentimientos y valores que tiene

cada artista acerca del mundo que vive del arte, del arte del pasado, del de su tiempo y de la obra que realiza.

Por ello debe considerarse importante para un artista, tanto la producción artística como la producción de discursos teóricos en torno a obras propias o de otros artistas, pudiendo validar cada una de ellas en los circuitos correspondientes. La obra, una vez concluida, abre un camino de «conocimiento, que es ante todo reconocimiento, imagen humana, signo estético de la distancia que media entre lo que somos y lo que quizá podríamos llegar a ser» (Jiménez, 1992, p. 223).

También es necesario destacar que ambas actividades no son excluyentes una de la otra, dado que según Jiménez todas las prácticas artísticas no solo han estado siempre ubicadas en contextos culturales e históricos concretos –en los que se determinan sus límites y horizonte–, sino que el perfil de esos contextos se ha establecido siempre desde el lenguaje, a través de construcciones interpretativas, teóricas. El arte nunca se bastó a sí mismo, por el contrario, las obras y propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de una retórica –en el sentido positivo de la palabra– de acompañamiento, de un lenguaje cuya función no es «explicarlas» sino situarlas en un contexto de sentido, de significación (Jiménez, 2006, p. 14). La producción y la investigación artísticas hablan de una dinámica que hace posible la fijación condensada y la transmisión de experiencias. Esa dinámica no es otra cosa que el carácter simbólico.

Consideraciones finales

La investigación en arte desplegó un abanico de conocimientos. Sin embargo, continúa siendo un desafío en el seno de la comunidad científica porque aún no ha podido cristalizar su validez en relación a las áreas tradicionales. En este sentido, expresa Juan Samaja: «debemos reconocer que los hombres toleran muy mal la diversidad y las variaciones de conocimientos. Lo que vale como *creencias verdaderas* a ciertas sociedades suele ser considerado *creencias falsas* para otras» (Samaja, 1993, p. 2).

Actualmente la investigación artística y proyectual se encuentra en un proceso de asimilación por parte de las llamadas «ciencias duras»; pero aún sus resultados son poco confiables para la comunidad científica tradicional. Esto deriva

de los parámetros de evaluación constituidos por indicadores adecuados para las ciencias tradicionales, los cuales no se ajustan a la diversidad y complejidad artística, cuyas búsquedas transitan necesariamente por zonas distantes de la pretendida *objetividad científica*. Las representaciones y percepciones sensibles de los sujetos son datos, los cuales, aunque difíciles de sistematizar, son significativos y, por consiguiente, ineludibles.

Dado que en estas disciplinas debieran considerarse sus rasgos diferenciales y propios que aportan a la formación del conocimiento con el merecido rigor académico, se torna necesaria la formulación de proyectos de producción artística y proyectual análogos a los de investigación, en el marco de los programas vigentes. De este modo, una especificación más adecuada y pormenorizada acerca de los procesos comprometidos, la elaboración, la difusión y las pautas de evaluación, permitirán una estimación más ajustada de los valores de la propuesta.

Por otra parte, este proyecto de producción debiera necesariamente acompañarse por instancias de reflexión que den cuenta de las líneas en las que se inscribe el trabajo, los comunes denominadores con obras o producciones históricas y contemporáneas, el marco teórico que lo sustenta y enriquece, las posibles innovaciones emergentes de la propuesta y su impacto sociocultural.

El nivel universitario y académico espera que sus miembros sean protagonistas de un tipo específico de construcción sistemática del conocimiento, al nivel de la producción de nuevos conocimientos y de la reflexión acerca de lo ya producido. Desde una perspectiva académica la universidad tiene un compromiso con la producción del saber y el efecto de sus reflexiones, priorizando la transferencia de sus resultados.

En tanto explicitación de una poética, el discurso artístico constituye una producción de conocimiento realizada por los artistas que posibilita un acercamiento a la obra y al mundo en que se inscribe, cuyo objetivo no es el logro de un conocimiento universal ni leyes generales aplicables a un conjunto de fenómenos, sino que, por el contrario, se incluye en la singularidad de un producto o varios productos.

Teniendo en cuenta además que los artistas investigadores también son docentes, el impacto de sus proyectos de investigación debe orientarse a mejorar la calidad educativa y a producir saberes que tengan presente el entramado de concepciones, percepciones e imaginarios que definen tanto a la realidad como a los actores que participan en ella.

La objetividad en el campo de la investigación artística y proyectual tiene el límite de su propia naturaleza. La construcción de su objeto de estudio está en relación con el hombre y sus producciones simbólicas, y el investigador debe enfrentar la tensión entre lo que es vital para el arte y necesario para la ciencia. Pero, al mismo tiempo, ser consciente de estas dificultades facilita una mirada ética en torno a la elección del tema, al desarrollo de una investigación, como también a su transferencia (García, 2008, p. 2).

Referencias

- Allport G., & Pettigrew, T. (1957). Cultural influence on the perception of movement: The trapezoidal illusion among Zulus. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 55(1), 104-113. doi:10.1037/h0049372
- Azaretto, C., Ros, C., Estévez, N., Barreiro, C., Crespo, B., Lima, N., & Mora, V. (2005). El problema de la investigación en psicoanálisis. En *Memorias de las XII Jornadas de investigación en psicología y Primer encuentro de investigadores en psicología del Mercosur* (pp.30-33). Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Azaretto, C. (En prensa). *El trabajo del artista, el trabajo del investigador: apuntes de cátedra*.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Blunt, A. (1979). *La teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- Bourdieu, P. (1997). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cabanchik, S. (2002). El ser se hace de muchas maneras. *Diánoia*, (49), 51-63.
- Dewey, J. (1952). *La busca de la certeza: un estudio de la relación entre el conocimiento y la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H.-G. (1960/1991). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- García, S. (2008). [Editorial]. *Arte e investigación*, 12(6), 1-2.
- García, S., & Belén, P. (En prensa). La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso. En J. Pimentel & V. González (Coords.), *Investigación en artes y humanidades*. Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Gaut, B. (2003). Art and knowledge. En J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 439-441). Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Goodman, N. (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.

- Heidegger, M. (1950/2003). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, J. (1992). *Imágenes del hombre: fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Samaja, J. (1993). *El proceso de la ciencia: una breve introducción a la investigación científica*. Buenos Aires: Dirección de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vázquez, H. (1994). *La investigación sociocultural: crítica de la razón teórica y de la razón instrumental*. Buenos Aires: Biblos.
- Vicente, S. (2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En R. Gotthelf (Dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias* (pp. 191-206). Mendoza: EDIUNC.