

textos

Nuevos paradigmas de
investigación en arte y diseño

El objeto estético, reflexiones y diálogos

Coordinadora de la Edición: Nory Pereira Colls

Compiladores: Ilian Araque (Coordinadora) • Carmen Araujo • José Luis Chacón • Aixa ElJuri † • Herly Quiñónez

Autores: Nory Pereira Colls • Enrique Vidal • Rocco Mangieri • Benjamin Valdivia • Fernando Mejías

• Eduardo Planchart Licea • Yonnys Díaz Leal • Luis Fernando Matheus • Liuba Alberti • Ilian Araque

• José Luis Chacón • Aixa ElJuri † • Carmen Araujo • Herly Quiñónez • Nelson Gómez Callejas



PUBLICACIONES
VICERECTORADO ACADÉMICO

C O D E P R E

La obra

Nuevos paradigmas de la investigación en arte y diseño es una obra que busca la reflexión sobre el proceso de investigación-creación artística.

El contenido de la misma reúne los textos de las Jornadas de Investigación en Arte y Diseño realizadas en el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes, reflexiones sobre el tema y diálogos de investigadores y artistas.

El libro está dirigido a estudiantes, artistas, profesores, investigadores y a personas interesadas en este tema.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



TEXTOS
UNIVERSITARIOS

**Nuevos paradigmas
de investigación en arte y diseño**

El objeto estético, reflexiones y diálogos

Advertencia al lector

Debido a la diversidad de enfoques académicos utilizados en los artículos compilados en el libro "***Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño. El objeto estético, reflexiones y diálogos***", se han respetado las diferentes formas en que los autores a lo largo del texto respectivo, citaron las fuentes bibliohemerográficas e hicieron las correspondientes referencias. Con esto último la editorial persigue conservar estrictamente el estilo reflejado en cada capítulo y el derecho de autor de las fuentes citadas.

Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño

El objeto estético, reflexiones y diálogos

Coordinadora de la edición

- Nory Pereira Colls

Compiladores

- Ilian Araque (Coordinadora)
- Carmen Araujo
- José Luis Chacón
- Aixa ElJuri †
- Herly Quiñónez

Autores

- Nory Pereira Colls
- Enrique Vidal
- Rocco Mangieri
- Benjamin Valdivia
- Fernando Mejías
- Eduardo Planchart Licea
- Yonnys Díaz Leal
- Luis Fernando Matheus
- Liuba Alberti
- Ilian Araque
- José Luis Chacón
- Aixa ElJuri †
- Carmen Araujo
- Herly Quiñónez
- Nelson Gómez Callejas



PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
C O D E P R E

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- **Rector**
Mario Bonucci Rossini
- **Vicerrectora Académica**
Patricia Rosenzweig Levy
- **Vicerrector Administrativo**
Manuel Aranguren Rincón
- **Secretario**
José María Andrés
- **Decano de la Facultad de Arte**
Jorge Torres
- **Coordinador de la Comisión de Desarrollo del Pregrado**
Juan Carlos Pacheco Rivera

SELLO EDITORIAL
PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- **Presidenta**
Patricia Rosenzweig Levy
- **Coordinador**
Ricardo R. Contreras
- **Consejo editorial**
Ricardo R. Contreras
María Teresa Celis
Jesús Alfonso Osuna Ceballos
Alix Madrid
Rafael Solórzano
Marlene Bauste
- Unidad operativa
- **Supervisora de procesos técnicos**
Yelliza García
- **Asesor editorial**
Freddy Parra Jahn
- **Asistente**
Yoly Torres
- **Asistente técnico**
Liliam Torres

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas.

COLECCIÓN
Textos Universitarios
Sello Editorial
Publicaciones
Vicerrectorado
Académico

Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño.

El objeto estético, reflexiones y diálogos

Primera edición digital, 2017

- © Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
con el apoyo de la Facultad de Arte
y el financiamiento de la Comisión de
Desarrollo del Pregrado (CODEPRE)
Facultad de Arte. Universidad de Los Andes
- © Coordinadora de la edición: Nory Pereira Colls
- © Compiladores: Ilian Araque, Carmen Araujo,
José Luis Chacón, Aixa ElJuri †, Herly Quiñónez

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal:
ME2017000185
ISBN: 978-980-11-1914-2
ISBN: 978-980-11-1916-6

- **Corrección de texto y cuidado editorial**
Julio González
- **Concepto de colección**
Katalin Alava
- **Diseño y diagramación**
Oficina de Producción y Reproducción
Facultad de Arte
Martha L. Lleras Michelena
- **Fotografía de portada**
Luis Fernando Matheus

Prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra
sin la autorización escrita
de los autores y el editor.

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
<http://www2.ula.ve/publicacionesacademicas>

Editado en la República Bolivariana de Venezuela.

Índice

11 Introducción

I

PARTE: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y DISEÑO

1 capítulo

14 REFLEXIONES EN TORNO A LA ACTIVIDAD DE INVESTIGACIÓN EN LA FACULTAD DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES. *Nory Pereira Colls.*

2 capítulo

21 EL CDCHTA, SU APERTURA Y RECONOCIMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA. *Enrique Vidal.*

3 capítulo

23 TRABAJO VIVO Y BITÁCORAS DE VIAJE: IDEAS PARA EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES Y LA SUPERACIÓN DE LA UNIVERSIDAD POST-ILUSTRADA. *Rocco Mangieri.*

4 capítulo

32 PROCESO Y COMPONENTES DE LOS OBJETOS META-ARTÍSTICOS. *Benjamín Valdivia.*

5 capítulo

35 NOTAS SOBRE LA EVALUACIÓN DE PROPUESTAS, INFORMES Y PRODUCTOS DE TRABAJO ARTÍSTICO. *Fernando Mejías.*

6 capítulo

37 ARTE POR ENCARGO. INVESTIGACIONES DESECHABLES. *Eduardo Planchart Licea.*

7 capítulo

39 ARTE E INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA. *Yonnys Díaz Leal.*

8 capítulo

49 EL VIAJE COMO TEMA DE CREACIÓN. (UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN PROYECTIVA). *Luis Fernando Matheus.*

9**capítulo****64**

¿TRABAJO ESPECIAL O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN? UNA DISTINCIÓN IMPORTANTE EN EL ESTABLECIMIENTO DE PROTOCOLOS Y BAREMOS PARA TRABAJOS CREATIVOS. *Liuba Alberti*.

II**PARTE: REFLEXIONES****10****capítulo****69**

HACIA UNA TRANSFORMACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTE Y DISEÑO. (OBJETO ESTÉTICO, CREATIVIDAD Y EXPERIENCIA). *Ilian Araque*.

11**capítulo****79**

INVESTIGACIÓN EN ARTE Y DISEÑO (IEA+D). PROPUESTA PARA LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES. *José Luis Chacón*.

12**capítulo****88**

CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS Y EPISTEMOLÓGICAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN ARTE. *Aixa Eljuri †*.

13**capítulo****96**

PARADIGMAS Y METODOLOGÍAS DE LA INVESTIGACIÓN. *Carmen Araujo*.

14**capítulo****101**

UNA PROPUESTA PARA EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y DISEÑO. *Herly Quiñónez e Ilian Araque*.

III**PARTE: DIÁLOGOS****1****entrevista****114**

“TRES SON LOS GRANDES ENEMIGOS DE LA CREATIVIDAD: LA MANIPULACIÓN, EL REDUCCIONISMO Y EL INTRUSISMO”. *Nelson Gómez Callejas*.

Índice de imágenes

- 85 Imagen 1. Investigación en arte y diseño (IeA+D)
- 103 Imagen 2. Investigación en arte y diseño

Índice de tablas

- 98 Tabla 1. Ejemplos de la fase descriptiva de acuerdo al enfoque epistemológico
- 99 Tabla 2. Ejemplos de la fase explicativa de acuerdo al enfoque epistemológico
- 99 Tabla 3. Ejemplos de la fase contrastativa de acuerdo al enfoque epistemológico
- 100 Tabla 4. Ejemplos de la fase aplicativa de acuerdo al enfoque epistemológico
- 108 Tabla 5. Manual del artista investigador 1. Artes Plásticas
- 108 Tabla 6. Manual del artista investigador 2. Arquitectura
- 109 Tabla 7. Manual del artista investigador 3. Música
- 109 Tabla 8. Manual del artista investigador 4. Diseño Industrial
- 110 Tabla 9. Manual del artista investigador 5. Diseño Gráfico
- 110 Tabla 10. Manual del artista investigador 6. Danza
- 111 Tabla 11. Manual del artista investigador 7. Escultura
- 111 Tabla 12. Manual del artista investigador 8. Fotografía y Medios Audiovisuales

Índice de fotografías

- 53 Fotografía 1. El devenir VIII
- 60 Fotografía 2. El paquete postal II
- 61 Fotografía 3. Devenir XII
- 102 Fotografía 4. Clase al aire libre
- 116 Los autores

INTRODUCCIÓN

Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño nace en las Jornadas de Investigación de Arte y Diseño realizadas en el año 2010 en la sede del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes en Venezuela, las cuales fueron una propuesta de la subcomisión de Arte y Diseño y contó con la participación de la Facultad de Arquitectura y Diseño, Facultad de Arte y la Escuela de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Educación. Así, se comenzaron a reunir las diferentes visiones de los profesores y artistas sobre este tema.

El libro está dividido en tres partes. En la **primera parte**, llamada “Jornadas de Investigación en Arte y Diseño”, se muestran los textos de los autores que participaron en dichas jornadas durante varios meses como asistentes a las reuniones de la subcomisión de Arte para presentar ideas y criterios sobre sus percepciones personales sobre el objeto de estudio.

Nory Pereira Colls, en el *capítulo 1* muestra un proceso de reflexión que se ha generado desde el momento de la inserción de los estudios de arte en la estructura académica de la Universidad de Los Andes, lo que ha motivado una discusión, desde el ámbito científico, en torno a la validez y diferenciación de los procesos de investigación en las disciplinas artísticas.

Enrique Vidal, en el *capítulo 2* habla sobre los productos de investigación dentro del programa de estímulo al investigador PEI, y reconoce la nueva apertura hacia el mundo de las artes dentro de las corrientes científicas.

Rocco Mangieri reflexiona en el *capítulo 3* sobre una acción necesaria de análisis y crítica profunda de la estructura básica o fundamental de la Universidad, para lograr superar el escollo de la investigación artística y estética.

Benjamín Valdivia analiza en el *capítulo 4* lo que ha denominado objetos meta-artísticos, delimitando una reflexión de su alcance teórico sobre cada uno de los aspectos enumerados.

Fernando Mejías se encarga en el *capítulo 5* de presentar algunas observaciones dirigidas a la Sub comisión de Arte y Diseño del CDCHTA de la Universidad de Los Andes, relacionadas con proyectos de producción de obras artísticas.

Eduardo Planchart Licea escribe en el *capítulo 6* sobre Investigaciones desechables, señalando que uno de los vicios al generar proyectos investigativos en la plástica nacional desde hace varias décadas, es crear temáticas cada vez más esotéricas haciendo una especie de moda cultural a través de diversos salones de exposiciones.

A Yonnys Díaz Leal le corresponde el *capítulo 7*. Para este autor, en la universidad, cuando se abordan ideales que fortalecen algunos principios institucionales, inmediata-

Introducción

mente se refieren a la docencia, investigación y extensión. En el caso de la enseñanza, el concepto se mantiene como un precepto semántico sin grandes cambios.

Luis Fernando Matheus se pregunta en el *capítulo 8*: ¿El arte, en sí mismo, involucra un proceso de investigación? Para él, la pintura surge a partir de la corrección de esos errores por el sentimiento. Se muestran en este capítulo muchas interrogantes propias de este proceso artístico.

Liuba Alberti contribuye con la elaboración del trabajo especial de grado o trabajo de investigación en el *capítulo 9*. Argumenta una distinción importante en el establecimiento de protocolos y baremos. Manifiesta que es común hablar en nuestras universidades de sinónimos como expresiones equivalentes a una misma idea y por consiguiente a los mismos protocolos, los mismos métodos y las mismas epistemes.

En la **segunda parte** del libro “Reflexiones”, se muestran los textos de estudios y reflexiones de varios autores sobre temas comunes a la investigación en arte, el objeto estético, la valoración y los criterios sobre el objeto de investigación.

Ilian Araque presenta en el *capítulo 10* una reflexión sobre la ontología de la obra de arte, sobre el modo de existencia de ciertas artes o de ciertas obras, la atención, la apreciación y el juicio a la experiencia estética. La valoración de la cultura de la investigación sobre el objeto estético (las artes y el diseño) y el lugar que a esta cultura se le otorga desde la academia.

José Luis Chacón señala en el *capítulo 11* algunos elementos del proceso de investigación en arte y diseño que tienen como fin producir una obra. Es la experiencia de hacer arte pero en el seno de la dinámica universitaria.

Aixa ElJuri Febres se refiere en el *capítulo 12* a la investigación en el ámbito del arte, que implica el reconocimiento de la obra como generadora de nuevas realidades que, sin ser necesariamente científicas, posibilitan una reinterpretación.

Carmen Araujo señala en el *capítulo 13*, que la investigación del arte debe reconocer el azar y la experimentación que impera en el proceso creativo artístico. Adicionalmente, reflexiona sobre esta idea: “La investigación en arte es la misma obra de arte”.

Herly Quiñonez e Ilian Araque, finalmente, en el *capítulo 14* reflexionan sobre el protocolo de investigación de *Pensar, Hacer, Exponer y Validar* el quehacer en arte y diseño, resumido en gráficos que contienen el manual de cada artista.

El libro finaliza con una **tercera parte** denominada “Diálogos”, que contiene una entrevista realizada al Profesor Nelson Gómez Callejas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, sobre el concepto de arte e investigación en arte.

**Jornadas de
investigación
en arte y diseño**

I

p a r t e

Reflexiones en torno a la actividad de investigación en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes

1

El presente ensayo es producto de un proceso de reflexión que se ha generado desde el momento de la inserción de los estudios de arte en la estructura académica formal de la Universidad de Los Andes, lo que ha motivado una discusión, desde el ámbito científico, en torno a la validez y diferenciación de los procesos de investigación en las disciplinas artísticas.

Uno de los elementos sustanciales esgrimidos desde la perspectiva científica es que el arte es un producto de la intuición, es un acto creativo por excelencia, individual, emocional y, en muchos casos, sublime e irracional; pero en modo alguno puede tener alguna consideración como un producto de investigación, por cuanto no parte de una hipótesis determinada, no tiene un corpus teórico que sustente una verdad, ni sigue un proceso metodológico científico que permita verificar los resultados en la obra artística. Estos, entre otros, son argumentos que se han mantenido desde el mismo momento que la Facultad de Arte ha comenzado a exigir su lugar en el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA).

Visto de esta manera pareciera que, aparentemente, los procesos inherentes a la creación de un producto artístico están muy lejos de las premisas invocadas por el cientificismo. En el caso de la Universidad de Los Andes, estas consideraciones pudieran plantearse, en primera instancia, por la génesis de los estudios artísticos en el seno de la Dirección de Cultura y Extensión en el año 1958, cuando se iniciaron los talleres de formación en diversas disciplinas artísticas, hasta la década de los años noventa del siglo XX, cuando se iniciaron formalmente los estudios universitarios en artes visuales, diseño gráfico y música. Durante ese tiempo los estudios en arte estaban vinculados con el oficio, es decir, la formación de artistas; y es bajo este perfil que externamente se asumió la actividad creativa de las artes como una función de extensión y cultura.

Esta visión llevó a una consideración del estudio de las artes poco relacionada con la actividad académica ya que, por una parte, estas escuelas eran consideradas simplemente como un lugar de producción artística desvinculada de los estudios formales caracterís-

ticos de la Universidad y, por otra parte, los profesores de las escuelas – artistas de larga y reconocida trayectoria profesional – se negaban a considerar su labor bajo los cánones tradicionales de la formación científica universitaria.

En el campo de la investigación particularmente, se hizo más fuerte esta diatriba, ya que se planteaba la discusión entre lo que es el proceso de creación de una obra de arte (en cualquiera de las disciplinas) y la camisa de fuerza que para los artistas suponía la consideración de la investigación científica como la única forma de validar seriamente una producción artística como actividad cognitiva y de desarrollo investigativo.

Ahora bien, esta discusión no es de reciente data ni específica de nuestra universidad, pero sí está vinculada con la creación de facultades y carreras asociadas a todas las disciplinas artísticas en las últimas tres décadas. En Estados Unidos y Europa, por ejemplo, el abordaje del tema ha permitido establecer el meollo del asunto en torno a qué es lo que se quiere dilucidar: ¿investigar sobre arte?, ¿investigar para el arte?, o ¿investigar en arte? Pienso que las dos primeras interrogantes están ampliamente discutidas desde hace mucho tiempo y no requiere ahondar en el tema, ya que existen disciplinas y enfoques que dan cuenta de ello. El asunto es, entonces: ¿Qué supone investigar en arte?

Borgdorff (2001), plantea a propósito de esta pregunta lo siguiente:

“Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental en el proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica)”. (p.1)

La idea que subyace en estas consideraciones es sobre las particularidad de la investigación que se realiza en las escuelas de arte, en todas sus expresiones artísticas, la cual es de naturaleza distinta a la que se practica en disciplinas consustanciadas con un concepto de academia que proviene desde las ciencias. Pero no porque no cumplan con los requisitos consagrados por la academia, sino por la propia naturaleza de las artes, que conllevan a otro tipo de investigación y que está vinculado directamente con la creatividad y la naturaleza del hombre.

Esta situación ha generado posiciones encontradas en el ámbito de la investigación, desde el momento que las artes se insertan en su estructura y exigen su lugar dentro del sistema educativo universitario; así, se observan posiciones rígidas que defienden unos estándares de calidad determinados por la ciencia y, por otra parte, están los que se resisten a esta “academización” y reclaman su derecho a desarrollar su creatividad libremente, con procesos de investigación inherentes a su peculiaridad o a su disciplina.

Ahora bien, repito la pregunta, ¿qué es investigar en arte?, o puede plantearse de otra manera la pregunta: ¿en qué se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica?

Muchos científicos e intelectuales, que participan en las discusiones que se han producido sobre la especificidad de la investigación en las artes, abrigan la creencia de que el arte llega a realizarse sólo sobre la base de la intuición, en terrenos irracionales y a través

de vías no cognitivas, y que esto lo hace inaccesible para la investigación desde la ciencia. Para Fajardo (2011), este error surge cuando el contenido no conceptual de los hechos artísticos se confunde con su supuesta forma no cognitiva, y cuando la manera no discursiva en la que se presenta ese contenido se interpreta como una traición a su irracionalidad, particularmente hoy día cuando en el ámbito de la teoría estética contemporánea se plantea la problemática de determinar la naturaleza de aquello que debe ser considerado investigación en las áreas artístico-creativas en el contexto académico universitario.

Sin embargo, está demostrado que los trabajos en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos, Borgdorff (2001.) señala que: “Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados”. (p. 21).

Klee, en 1920, cuando era profesor de la Bauhaus, manifestaba esta situación cuando exponía sus consideraciones en torno al acto creativo y la incapacidad de su conversión a lo discursivo. Él mismo señalaba en una conferencia lo siguiente:

Para evitar de ahora en adelante el reproche del dicho “pintor no hable, pinte”, quisiera espontáneamente poner a consideración aquella partes del proceso creativo que, durante la formación de una obra, se realizan plenamente más que todo en el subconsciente. Considerándolo de una manera completamente subjetiva, la justificación apropiada del discurso de un creador sería para mí: trasladar el centro de gravedad a través de la consideración de nuevos medios; descargar un poco el lado formal conscientemente sobrecargado a través de una nueva clase de percepción y hacer un énfasis mayor en el lado del contenido. Tal equilibrio me estimularía y me acercaría mucho a una explicación conceptual. (Klee, 1948, p. 7)

Esta aseveración nos permite establecer una analogía con lo que acontece en el ámbito artístico, con la representación o interpretación de un mundo (interior/exterior, real/imaginario, objetivo/subjetivo, convergente/divergente), en un texto que se traduce en palabras, líneas, movimientos, colores, música, objetos, apartándose de toda visión logocéntrica, única e inalterable.

En este sentido vale la pena analizar la estructura del pensamiento que prevalece en un artista, apoyándose en los preceptos de la inteligencia emocional. Al respecto, Paul MacLean en 1978, en un estudio sobre el hombre, propone un modelo en el cual divide al cerebro humano en tres cerebros separados: el reptiliano, el sistema límbico y el neocórtex. El cerebro reptiliano controla el comportamiento y el pensamiento instintivo para sobrevivir. El sistema límbico origina las emociones y tiene que interactuar con el neocórtex para procesarlas. El neocórtex es el responsable del pensamiento, la razón, la sapiencia y la comunicación. Los tres operan sobre la razón, las emociones y el instinto, es decir los tres son consustanciales de la naturaleza humana, que tienen su propia inteligencia especial, subjetividad, sentido de tiempo y espacio, y memoria. Cabe acotar que en muchos estudios de la ciencia neurolingüística está comprobado que en el artista se produce un mayor desarrollo del sistema límbico.

Por otra parte, de acuerdo con el principio de lateralidad de Roger Sperry (1973), los hemisferios cerebrales se encuentran en actividad al mismo tiempo, funcionando de forma

coherente, los dos están básicamente capacitados en todas las áreas y las habilidades mentales se hallan distribuidas por toda la corteza cerebral. El lado izquierdo es el contralor, organizador, numérico, regulador, normativo; y el lado derecho es el imaginativo, genera emociones, idealiza, es ilimitado y se especializa en la percepción visual y espacial, más que en las palabras.

En el artista es más evidente el funcionamiento del lado derecho, por cuanto persiste en el acto creativo un goce de los sentidos que devienen de la profundidad de su ser, de un impulso, un deseo, una intencionalidad vinculada con otras intenciones y caracteres que están relacionados orgánicamente, que tienen que ver con la mente (idea conciencia, designio, voluntad, orientación, significación) y con el alma (encanto, sabor, deseo, sentimiento, aspiración), que es lo que Cheng (2007) denomina *yijing*, utilizando el ideograma *yi* que significa “estado superior de la mente, dimensión suprema del alma”. Esta noción *yijing* viene a cuenta por cuanto es uno de los criterios más importantes para juzgar el valor de una obra, que está íntimamente relacionada con el acto creativo y su intencionalidad.

La creación, por lo tanto, no puede ser concebida como mimesis o representación de la realidad, acción subversiva o producto de la genialidad, aunque puede asumir en su hacer todos estos preceptos y entender el significado del genio a la manera de Diderot, como un sujeto autónomo, libre, creador de sus propias reglas para no eclipsar su poder creador y poder producir lo patético, lo salvaje, lo bello, lo sublime. Picasso señalaba en una de sus innumerables conversaciones con otro gran pintor de la modernidad, Matisse, lo siguiente:

¿Y por qué Platón dijo que los poetas debían ser expulsados de la República? Precisamente porque todo poeta y todo artista es un ser antisocial. Y no porque desee serlo, sino porque no puede ser de otra manera... Y si él es realmente un artista ha de permanecer fiel a su índole sin desear ser admitido, porque si es admitido sólo puede significar que está haciendo algo que se comprende, y aprueba; y por lo tanto algo que, como un sombrero viejo, es pura nulidad. Todo lo nuevo, todo aquello que merece el esfuerzo de hacerse, es difícil que sea reconocido. La gente no posee tal visión. Así pues, este negocio de defender y liberar la cultura es totalmente absurdo. (Gilot, 1996, pp. 283-284)

Marina (2010), uno de los filósofos más importante de nuestra contemporaneidad, señala que el gran reto de la educación del siglo XXI es entender los mecanismos del inconsciente, y menciona específicamente los procesos creativos que se evidencian en los niños al convertir su cerebro “... en una fuente generadora de ideas brillantes, deseos adecuados, sentimientos animosos y alegres, imágenes expresivas, discursos elocuentes, ocurrencias divertidas”. (p. 78)

Si bien estas afirmaciones no son absolutas, por lo cual no se pueden tomar como un axioma, sí nos acercan al meollo de la discusión de la investigación en arte, particularmente en lo que deviene en producto de la investigación o en el proceso para su consecución, como señala Martínez (2010):

En general podríamos decir que la mente del artista trabaja en forma sintética, integral y básicamente inconsciente. La mente del científico en cambio, recorre el mismo camino, pero lo hace más lentamente, como sumando y relacionando elementos simples de información. Por eso, el científico puede

demostrar la legitimidad de los pasos que da, cosa que no puede hacer el artista. (p. 3)

En esta aseveración se resume la imposibilidad de adjudicar la condición científica que deben tener las artes para ser asumidas como objeto y sujeto de la investigación, ya que si adoptamos los parámetros de la científicidad clásica, como rigurosidad, sistematicidad y criticidad, entre otros, estaremos deslegitimando la libertad en el proceso creador como una cualidad inherente al ser humano y a su expresión en las artes. Lo cierto es que el artista en su proceso creativo parte de una idea, de una necesidad espiritual, emocional o racional, que lo obliga a buscar y explorar sobre ese asunto que le genera duda, inquietud, angustia, placer o dolor. El artista no se plantea hipótesis, aunque sí le generan dudas que lo motivan a investigar, no resuelve problemas sociales, pero su obra puede llevar a la resolución de conflictos vinculados con el ser, con su psique y con su desarrollo.

Y no se trata solo de la producción en las universidades, la historia está llena de experiencias en el campo de la investigación en las artes que ha significado un aporte fundamental para el desarrollo de la humanidad, como el caso indiscutible del trabajo realizado por Leonardo Da Vinci, quien sobresalía junto a Miguel Ángel Buonaroti por sus habilidades, conocimientos y expresión artística, permitiendo el desarrollo de la perspectiva como el principal concepto que evidenció la representación del espacio tridimensionalmente y desde diversos puntos de vista, en el plano bidimensional, logrando que el arte y la ciencia fueran un todo indisoluble que marcó un cambio fundamental en la transición hacia la modernidad.

Y refiriéndonos a nuestros artistas contemporáneos venezolanos, ¿cómo se puede negar el valioso aporte en el campo de la investigación del color y el movimiento al trabajo de Carlos Cruz Diez?, ¿o el resultado del trabajo conjunto entre Jesús Soto con el tema de la percepción sensorial, el aporte musical de Antonio Estévez con la microvibrafonía múltiple y el sentido del espacio de Carlos Raúl Villanueva, integrados en el Museo Jesús Soto en Ciudad Bolívar?

El asunto que aquí se plantea es el reconocimiento del artista como tal, y también como universitario, con una responsabilidad académica de la cual es consciente y que lleva al desarrollo de unos procesos que son parte de su quehacer cotidiano, de su trabajo y de su obligación con los estudiantes. El tema no es nuevo, ya Klee (1948), en 1914, decía ante un público numeroso de intelectuales “como pintor me siento en posesión de mis medios, con los cuales llevo a otros a donde yo mismo soy llevado, no siento que me sea dada la misma seguridad para mostrar tal camino a través de la palabra” (p.1).

Evidentemente que en el ámbito universitario se espera una determinada construcción sistemática del conocimiento, producirlo y reproducirlo para la academia; pero lo que pudiera ser discutible es la forma como se produce este conocimiento (se investiga) y cómo se transmite (se difunde), por cuanto no es una condición sine qua non, que se haga por los medios ya establecidos y normados por la ciencia, ya que no hay nada más alejado de la norma que la inteligencia creativa. También se debe tener presente que la condición académica no es una condición necesaria para producir la obra de arte, y la palabra o el discurso no son suficientes para evidenciar la complejidad de los fenómenos que están presentes en el acto creativo. Como afirma Arañó (2012): “En el mundo contemporáneo de hoy la fuerza del conocimiento científico nadie la pone en duda, pero no todo lo que sugiere respecto a

la ciencia es realmente científico, ni todo lo que se vincula a las artes son por fuerza cuestiones relativas a ese conocimiento” (p. 17).

En síntesis, la creación artística conlleva un proceso profundo de reflexión, de interpretación, de expresión de un pensamiento/sentimiento e intencionalidad en la búsqueda de una verdad que es inherente al propio ser y su necesidad de exteriorizar y compartir ese sentimiento es el que se refleja en una obra determinada. Al respecto Cheng (2007) expresa “...sólo se puede gozar plenamente del Ser gozando de todos los sentidos, incluido el instintivo conocimiento de su presencia en el mundo, como signo de vida, un signo que implica todas las potencialidades y virtualidades que uno lleva en sí” (p. 32).

Aún hoy día en el mundo “científico” cuesta aceptar que el arte es una disciplina que exige rigor, estudio, análisis, métodos, productos y cualquier otro aspecto que pueda definir su carácter como objeto y sujeto de la investigación, pero cuya manera de abordarla y la evidencia de su resultado no necesariamente se inscribe en lo que este mundo científico le impone para su consideración como una verdad ajustada a los cánones impuestos por la ciencia. En este sentido Arañó (2012) es explícito al señalar los problemas que debe enfrentar la práctica artística cuando afirma:

Y las dificultades de la práctica artística residen principalmente en aceptar o adquirir aquellas características que la investigación plantea como necesarias e idiosincrásicas y que casi siempre median entre la intuición y el potencial rigor requerido en la aplicación metodológica de dicha investigación. (p.18)

A la luz de estas reflexiones, no cabe duda de que la arrogancia del positivismo que dominó la ciencia en el siglo XX ha sido superada, y quienes se empeñan en ese paradigma son ahora los menos admitidos en el actual estado del conocimiento, precisamente porque desconocen la ilimitada posibilidad del saber. Martínez (2012), es muy acertado cuando afirma:

Se trata, en fin de cuentas, de desnudar las antinomias, las paradojas, las aporías, las contradicciones, las parcialidades y las insuficiencias de nuestro conocimiento considerado como el más seguro porque lo creemos “científico”; pero ¿con qué concepto de ciencia? Y, en todo caso, ¿es ésta la única vía para la adquisición de un conocimiento seguro, confiable y defendible epistemológicamente? (p.10)

Para cerrar esta reflexión, tomaré nuevamente prestadas las palabras de Martínez (2009) que encierran, a mi manera de ver, la verdad de lo que acontece con la actitud cerrada de los científicos y los órganos que promueven la investigación en las Universidades, frente a los procesos creativos y la reflexión en las artes.

En la mitología griega Procasto era un personaje que asaltaba a los viajeros y los llevaba a su casa, los colocaba en un lecho de hierro e intentaba adaptar el tamaño del viajero al del lecho. Si éste era más pequeño, les estiraba las piernas; si, por el contrario era más grande, le cortaba las piernas. Con esta narración fabulada lo que se intentaba comunicar era la idea de que el instrumento debía adecuarse al objeto y no al revés. (p. 161)

Referencias Bibliográficas

- Arañó, J. (2012). Salir de las tinieblas. Curiosidad y Prospectiva ante la Investigación en Artes. Tercio Creciente 2, pp. 13-26. (En red) Disponible en: <http://www.terciocreciente.com/index.php/revista-n-2/salir-de-las-tinieblas-curiosidad-y-prospectiva-ante-la-investigacion-en-artes>.
- Borgdorff, H. (2001). El debate sobre la investigación en las artes. (En red) Disponible en: <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
- Cheng, F. (2007). Cinco meditaciones sobre la belleza. España: Ediciones Siruela S.A.
- Fajardo, académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica). (En red) Disponible en: https://www.google.co.ve/?gfe_rd=cr&ei=7fxzVND2B9Kw8wfjhIH0Bg&gws_rd=ssl#q=Roberto+Fajardo-Gonz%C3%A1lez
- Gilot, F. y Gilot, C. (1996). Vida con Picasso. España: Ediciones B, S.A
- Klee, P. (1973a). Sobre arte moderno. Publicación del museo de arte contemporáneo y la dirección de divulgación cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- Klee, P. (1973b) (Trad. Hugo Acevedo). Teoría del arte moderno. Argentina: Ediciones Caldén
- Maclean, P. (1978) El cerebro triuno. (En red) Disponible en: www.sites.google.com/site/cerebrohumanoycalculoracional/algunos-nombres/paul-maclean-cerebrotriuno
- Martínez, M. (2010). La relación ciencia y arte en la epistemología actual. Conferencia dictada en la Facultad de Arte el 10 de Mayo del año 2010.
- Martínez, M. (2009). El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica. México: Editorial Trillas.
- Martínez, M. (2012). Nuevos fundamentos en la investigación científica. México: Editorial TRILLAS
- Marina, J.A. (2010). La educación del talento. Edit. Ariel. (En red) Disponible en: <http://www.planetadelibros.com/la-educacion-del-talento-libro-47307.html>
- Sperry, R. (1973). El cerebro dividido o la muñeca rusa existencial. (En red) Disponible en: <https://obsidiana777.wordpress.com/2012/09/29/roger-sperry-el-cerebro-dividido-o-la-muneca-rusa-existencial/>

**El CDCHTA, su apertura
y reconocimiento a
la investigación en
la actividad artística**

2

Un gran paso se ha dado con la apertura y reconocimiento al área de arte dentro de las corrientes científicas que se manejan por tradición justificada en las comisiones científica, tecnológica, de estudios humanísticos y sociales del CDCHT (ahora también con la A: CDCHTA). En enero del 2007 se trató de certificar un baremo propuesto por una comisión asesora de la Facultad de Arte para la evaluación, calificación y premiación de actividades a ser consideradas como productos de investigación dentro del programa de estímulo al investigador PEI.

Las reacciones sobre este papel de trabajo fueron tomados con mucha prudencia e incluso escepticismo en el CDCHT, por ello se postergó su aceptación y casi por consenso a sotto voce hasta la convocatoria de julio del 2009 (esfuerzo cristalizado en esta fecha, después de varias reconsideraciones y discusiones).

Una de las principales trabas se centró en el hecho de que muy pocas de estas actividades se comprenden o ajustan adecuadamente al campo de las metodologías científicas y humanísticas, ya que para empezar, su contenido, ha sido calcado íntegramente de baremos de otras instituciones cuyos perfiles difieren de una Facultad de Arte. No obstante, de la inclusión en los argumentos esgrimidos bajo las palabras *investigador*, *investigación* y *proceso de investigación*, realmente pocos son los ítems que justifican el tema central, dada la evidente, inevitable y equívoca mención sólo al producto más no al demostrable proceso en investigación. Esto es válido en el mundo de un artista independiente, no como docente e investigador universitario, porque su rol no es ese.

Creemos que habría que reformular nuevamente este papel de trabajo y hacer hincapié en que todo resultado artístico a evaluar por el CDCHTA provenga y sea resultado de procesos de investigación, en docencia de pregrado y postgrado, auténticos y demostrables mediante la ejecución de proyectos serios y avalados por los departamentos y especialistas en el área; que pertenezca a profesores y empleados profesionales y cuyo norte apunte

hacia el ámbito de la docencia y extensión. Es inexplicable por qué no se menciona este aspecto tan importante. La orientación o los intereses son claramente los que se deducen encaminados hacia el producto del artista como individuo y personalidad independiente (y esto no le resta ningún valor, entiéndase bien), y no como miembro de una casa de estudio comprometido al desarrollo del ámbito docente a través de los procesos académicos que incluye la investigación y sus productos. No se hace mención ni siquiera al “profesor” ni al “proceso educativo” ni a los empleados profesionales incursos en áreas de investigación, por eso se le da importancia en ese papel de trabajo sólo a (y citamos textualmente): “Todos, o casi todos, los objetos y productos en artes que entran al PEI pueden adaptarse, en principio, a un sistema regular de valoración que consideraría (...)”. Ese “consideraría” establece relación únicamente con los productos ya terminados, más no de dónde se originan, o si son consecuencia de una relación efectiva, actualizada y coherente que involucre a estudiantes destacados o con los procesos de investigación conducidos mediante la aplicación de conocimientos en cuanto a experiencias con estudios de otros niveles o de exploración en talleres, trabajos y tesis de grado, etc. No existe nada de esto, por lo menos no lo dice y creemos firmemente (sin pretensión a universalizar) que hay que reformular para no confundir.

Trabajo vivo y bitácoras de viaje: ideas para el proceso de investigación en artes y la superación de la universidad post-ilustrada

3**Territorios inexplorados: refracciones y resistencias**

Las universidades autónomas nacionales, con algunas excepciones muy valiosas pero periféricas y satelitales, no han querido o no han podido aún acometer las profundas transformaciones estructurales que se requieren. En tanto sentido de la producción del conocimiento actual así como en tanto requerimientos y necesidades socioculturales y socioeconómicas que el país espera.

Es un atraso considerable aun teniendo en cuenta importantes proyectos y planteamientos que han sido hechos, particularmente desde los años ochenta hasta hoy. Debemos reconocer con honestidad y humildad intelectual y científica, que las universidades nacionales autónomas poseen una suerte de deuda con el entorno global y local así como también, y sobre todo, consigo mismas. Una deuda social universitaria aún no cancelada que podríamos estimar en más de medio siglo cuando menos. Sobre todo, al percatarse de que en la gran mayoría de las situaciones y propuestas de transformación estructural, han sido generalmente los mismos actores responsables de la legitimación de los nuevos proyectos, los más resistentes al cambio.

Este *proceso refractario* interno e institucional a las transformaciones profundas o significativas se ha puesto en evidencia en los tres órdenes discursivos modernos de las universidades locales: la docencia, la investigación y la extensión. Como dato relevante, la misma función de extensión ha sido relegada o disminuida en sus potencialidades, cuando mucho englobada en la función cultura, quedando en un estado difuso y muy limítrofe, en un estado nominal de etiqueta de reconocimiento más que comprendida y situada institucionalmente como una función más autónoma y dotada de sus propios radios y espacios de acción.

Al mismo tiempo, y esto amerita una profunda reflexión, lo que podemos definir como *producción* no ha podido encontrar un lugar de reconocimiento y de legitimidad en el interior de la estructura universitaria que permitiría ampliar y problematizar debidamente las funciones universitarias en el contexto de un nuevo orden global y local tensionado por contradicciones que hay que aceptar y resolver a través de una praxis adecuada. Praxis entendida como la interacción de teorías y prácticas a través de acciones, reflexiones críticas y decisiones permanentes.

En este sentido, este espacio de transformación, entendido no como un simple proceso de reforma aislada por lugares o puntos de la estructura (por núcleos, por escuela, por facultad, por departamento, etc.) sino como una acción necesaria de análisis y crítica profunda de la estructura básica o fundamental de la universidad, no ha sido realizado sino a medias, en algunos momentos que han quedado aislados en la historia local, algunos olvidados intencionalmente o incluso borrados de la memoria sociocolectiva de la comunidad universitaria. El más reciente intento de transformación ocurrió a comienzos de los ochenta, bajo el impulso de Pedro Rincón Gutiérrez y un grupo de colegas que invitaron a Darcy Ribeiro pero, que lamentablemente, una vez puesto en barricada y aislado en sus efectos, llegó hasta el territorio de Ciencias (la actual Facultad Experimental de Ciencias).

La investigación como sujeto y objeto

La investigación, como sujeto y objeto de la trama académica universitaria, debe abordarse en el interior de un esquema de voluntad transformadora integral, que supere inicialmente lo local y lo particular (hacia el cual sin duda debe concurrir y reanudarse). La comúnmente aceptada modalidad de consulta por escuelas y facultades sin prefigurarse un esquema previo general no es la mejor solución, incluso a veces ha sido la peor en términos de un alcance eficaz. Es necesario configurar liderazgos suficientes y legitimables que interpreten al mismo tiempo las necesidades nacionales y que puedan a su vez articularse con los actores y agentes locales. Se trata de asumir los riesgos de una transformación real sin perderse en las excesivas reglas abstractas del prestigio.

Superar las *refracciones* y las *resistencias* internas parece sólo una cuestión de razonamientos lógicos, de retórica verbal y de marketing académico pero no es así. Este recurso generalmente no ha funcionado. La resistencia o aversión endémica de la universidad hacia una transformación real y consistente implica mucho más que un esquema de voluntades o un “cambio de opinión” de agentes localizados en puntos clave de un proceso de reforma, implica una auto comprensión de los propios límites y de la misma naturaleza del dispositivo institucional general, del andamiaje político y administrativo de la universidad. Es decir, el sentido que está predeterminado por la naturaleza y las articulaciones de sus componentes (funcionales, maquínicos, administrativos en general). Poder y saber ver la investigación no tanto como uno de los componentes o agenciamientos universitarios, sino como una actividad de transformación y como una acción en sentido amplio, vale decir como una praxis o espacio de producción de sentido y que se nos presenta, salvo en algunos aspectos, como un espacio administrativo de gestión y de control administrativo. Más precisamente de validación y de legitimación, lo cual no es un factor completamente negativo pero no suficiente.

La universidad post-ilustrada: la división insostenible entre arte-ciencia-cultura

La universidad actual (en la cual trabajamos y habitamos) construye sus discursos y acciones más cohesionadoras sobre la base de *las reglas de formación de la universidad ilustrada*. Podemos denominarla como *universidad post-ilustrada*. Un modelo muy poderoso en sus reglas de constitución y sus efectos que, a unos trescientos años de su resonancia europea y cosmopolita (recordemos aquí las recomendaciones universales de Kant), coordina las líneas de mando o agenciamientos individuales y colectivos del marco institucional.

La universidad post-ilustrada, generalmente organizada en facultades y escuelas, se dispone en un árbol de jerarquías posicionales no exento de vacíos e incongruencias, de ordenamientos que no coinciden y de funciones solapadas, de operaciones repetidas a varios niveles que, mirándolas con detenimiento, constituyen los indicadores de otras salidas posibles. Uno de los ejes o malla de ordenamiento del dispositivo (a varios niveles del gran dispositivo de la academia) es, entre otros, el *prestigio*. El prestigio y su correlato, la *distinción*, en un sentido análogo al usado por Pierre Bourdieu implica a su vez y necesariamente la organización de niveles jerárquicos, planos diferenciales verticales y escalas o “escalafones” de accesibilidad, *grados de acceso* diferenciados por tiempo y por *baremos* o listas de evaluación y control.

La división por facultades y escuelas (un código administrativo y ético procedente de la mirada cosmopolita de la sociedad ilustrada del siglo XIX europeo) requiere de mandos locales particulares, territorios de control más o menos separados funcional y administrativamente. Toda una organización discursiva y política muy bien analizada por los mismos pensadores europeos a finales de los ochenta como en el texto (muy relevante) de Jean François Lyotard sobre la postmodernidad. Un libro que, por entero, atraviesa todo el aparato de la universidad europea como ejemplo para reflexionar sobre los avatares de lo postmoderno en relación a la configuración de los juegos del saber y los diferentes agenciamientos que lo atraviesan.

La estructura universitaria, nunca completamente abierta ni cerrada sobre sí misma (esto es imposible) muestra continuamente las fisuras y grietas de una comunidad de destino que no logra construirse (en el mismo sentido de Max Weber) y que, paradójicamente en relación a sus enunciados de base, sigue sosteniéndose fundamentalmente sobre dispositivos de acción que (como el prestigio, la distinción y el ordenamiento vertical) requieren del marcaje de fronteras no permeables, de muros virtuales de contención de flujos de interacción que, casi siempre y hasta ahora, sólo aparecen como vínculos esporádicos y hacia la periferia del espacio universitario. Una *microsociología de las interacciones* en el espacio universitario está por hacerse (partiendo de los aportes de E. Goffman y otros sociólogos).

La misma división (por capa, estrato o nivel) entre cultura, arte y ciencia, es todavía más que un síntoma, una marca visible y ostensible incluso, de este tipo de posicionamiento institucional en sentido estricto.

La aplicación de una ecología de la *praxis universitaria* implica la reconfiguración de las fronteras o membranas separadoras que todavía hoy la constituyen. Es un trabajo muy arduo y hasta cierto punto agotador y que tiende a producir efectos a veces devastadores en quienes se propongan esa meta. Las razones no son solamente funcionales o de compe-

tencia profesional o técnica. Esto es lo de menos. No se trata de saber cuál es la “caja de herramientas” más adecuada y ser un experto en utilizarlas en el “momento justo”. Tiene que ver con la naturaleza misma del *dispositivo* y sus líneas de tendencia sólidamente arraigadas a nivel ideológico y de base de la institución (en el mismo sentido propuesto por Giorgio Agamben).

Un dispositivo comprende formas organizativas funcionales y administrativas, de acceso y de permanencia, de uso de espacios, reglas de uso e instructivos, agendas de control y formatos de evaluación, división de agentes y asignación de legitimidades, hasta las atribuciones otorgadas a los sujetos del conocimiento, sus cualificaciones y asignaciones en términos de autoridad y distribución programada de saberes y destrezas.

Agenciamientos creativos e intersubjetividades

¿Cómo y qué repensar, reconfigurar como investigación en el interior de este marco polémico y contractual que es la universidad post-ilustrada? ¿Cómo instaurar y hacer fluir, aunque sea en pequeñas intensidades, otras intersubjetividades y agenciamientos creativos no confinados al poder restrictivo del dispositivo actual, un dispositivo que tienda a la reproducción de sus lenguajes tanto internos como de comunicación con lo exterior?

Los procesos-productos de investigación en artes pueden ser una vía posible, siempre y cuando partan de una visión suficientemente amplia y crítica sobre el macro-dispositivo universitario. Más allá de la imagen de la “casa del saber”, de la “sociedad del conocimiento” o de la “sociedad de la información”, etiquetas que remiten todas a la versión postmoderna de la sociedad de la ilustración y sus epígonos.

No es vano intentar, proponer, programar, desde el territorio-espacio de la praxis artística (redefiniéndola siempre y ampliando los márgenes de los límites impuestos por las reglas internas del dispositivo), líneas y ejes de acción cuya meta, entre otras, sea la de generar agenciamientos de enlace entre campos separados del conocimiento, otras intersubjetividades no fundadas, por ejemplo, en la polaridad radical entre sujetos y objetos del conocimiento, en la división ya insostenible entre “ciencias blandas” y “ciencias duras” o entre lógicas del método científico y poéticas del descubrimiento.

Transformación-imaginación-revolución

La universidad se ha conformado por hacer reformas parciales, muy localizadas y cuyos efectos a mediano y largo plazo no han generado cambios sustanciales en la estructura. No se puede hablar con propiedad de una transformación y mucho menos de una revolución universitaria. Los procesos imaginativos tan necesarios para transformar y superar el núcleo duro de los dispositivos no se han generado, o cuando mucho, se han quedado a nivel de pequeños esquemas inobservados, dejados de lado. Esto no ha sido y no es un problema de actitudes personales o grupales sino una línea de tendencia estructural y de respuesta cuya función es la de *reproducir el sistema* con muy pocas alteraciones significativas. En este sentido, en términos cibernéticos, la universidad es una máquina perezosa que tiende a conservar su orden interno hasta niveles muy altos de resistencia y a reducir al

máximo todos aquellos elementos aleatorios o entrópicos que desestabilicen los engranajes fundamentales del dispositivo.

Las transformaciones reales y profundas requieren, como dice Cornelius Castoriadis, altas dosis de imaginación, una acción colectiva *imaginante* que desborde, aunque sea por un momento sustancial, el horizonte tranquilizador y “ergonómico”, maternal y protector del alma mater. Acción y asunto, que pareciera incongruente y no homologable a la universidad por todo lo anteriormente apuntado. Pero digamos que vale la pena intentarlo. No tanto como un programa institucional global. No creo que actualmente, considerando el auto-posicionamiento político y social de la universidad, esto sea realmente posible. Pero sí como una táctica, un movimiento táctico local que, si algunos factores se modifican en el tiempo, puede crear un efecto de resonancia, de perturbación en el sistema total y que, incluso a la manera de una catástrofe interna (en un sentido análogo al usado en los sistemas vivos de la biología estudiados por René Thom en los años ochenta) recolocque a la universidad en la posibilidad casi ineludible de constituirse como un actor y un actante socio-colectivo capaz de decidir efectivamente (sin las mediaciones representativas y reglas internas de consensos clientelares y pre-agenciados) sobre el paso de un dispositivo post-ilustrado a un dispositivo basado en agenciamientos realmente democráticos y flexibles, abiertos mucho más al manejo creativo de la incertidumbre y de las interacciones no basadas ya en la estratificación por una facultad de saber y de control.

Es en este escenario donde pensamos el rol de la acción de investigación tanto a un nivel de perspectiva como de prospectiva. Si, como apuntamos, es un sinsentido abordar hoy en día el tema de la investigación fuera de la trilogía arte-cultura-ciencia, es así mismo inconsistente tratar seriamente de reconfigurar en profundidad la investigación universitaria al margen de la acción imaginante. Esta acción debe darse esencialmente fuera o al margen de los marcos actuales y restringidos de la interacción aceptada y controlada, los marcos habituales del dispositivo que, paradójicamente, son invocados una y otra vez como el lugar propicio y esperado de la transformación necesaria (departamento, consejo de facultad, consejo de escuela, consejo universitario, grupos de expertos, etc.). Si esta acción imaginante y transformadora ubicada fuera del marco habitual, tal como pensamos, es necesaria a nivel de las ciencias humanas y ciencias “exactas”(una etiqueta insostenible), lo es mucho más a nivel de lo que el sentido común reconoce como investigación en el campo o espacio de las artes.

Campos relacionales: sujetos, flujos de intercambio, registros

Lo anterior puede suponer la ampliación deliberada y hasta cierto punto desinteresada del campo relacional de la investigación en el cual no deben existir posiciones jerárquicas fijadas sino roles y posiciones variables en el transcurso de las interacciones de exploración, de registro, de determinación del valor y la calidad de lo observado o lo generado.

El flujo de intercambio de las informaciones y los datos, la responsabilidad de los registros y de su puesta en valor debe ser un acto de reapropiación que respete la ecología vital de la interacción: verbal y escrita en el caso de un trabajo de campo de geografía humana o de medicina social, no verbal y gestual y plástica en el caso de una exploración creativa de un grupo de artistas visuales o vinculados a las artes escénicas.

Hay que promover y activar procesos de interacción con la gente, con las comunidades y con grupos de personas considerándolos como participantes activos y esenciales de ese proceso imaginante que puede contener (en variadas formas de comunicación) elementos sustanciales y más eficaces para la transformación del sentido de las investigaciones de la academia post-ilustrada.

En este sentido es necesario, tal como han señalado varios epistemólogos contemporáneos (como en el caso de Funtowicz y Ravetz) ampliar lo que denominamos como “campo de los expertos” en relación a un tema de investigación. Estos investigadores proponen la denominación de *ciencia post-normal*. La gente común, las personas que integran las comunidades, debe formar parte sustancial de los procesos de investigación. No solo en el campo del arte y la cultura (cuyas fronteras son muy permeables y borrosas) sino en todas las “disciplinas”: una etiqueta que conserva el significado original del orden de segmentación de las academias y universidades europeas que fundaron el *orden disciplinar* de la modernidad ya a mediados del siglo XVII y que aún reclaman, a pesar de las flexibilidades que les impone la nueva economía global, el antiguo orden de los saberes.

Debe ser un juego de *registros compartidos*, *bitácoras* con indicadores y *marcas de ruta* variables en el tiempo de la *exploración*, una puesta al margen de toda exclusión disciplinaria normativa y de autocensura: ¿Qué sentido tiene obviar la vegetación, el color de la atmósfera, el habla local, el vestuario y la toponimia de una comunidad y registrar solamente un álbum de fotografías? Intensificar por tanto, la acción de investigación socio-comunitaria. No tiene valor epistemológico o social la actual y absurda separación entre servicio comunitario y actividad de investigación. A lo sumo es una evidencia de una decisión política interna ajena a la consistencia de metodologías que puedan ser muy eficaces en cuanto referidas a la misión social de la universidad y la cobertura aún aplazada de su deuda social. La investigación no es un departamento, una coordinación o una unidad. En realidad no es sólo eso. Tampoco puede reducirse institucionalmente a estadísticas e índices de productividad internacional los cuales, reconociendo sin duda la calidad y la inteligencia que suponen, están ligados a un imaginario de post-colonización internacional que vuelve a redundar en el espacio académico del prestigio y la distinción. Ampliar el espacio de expertos, recuperar al máximo el principio de *humildad científica*, dejar a un lado toda sombra de “servicio a la comunidad” o de *filantropía postmoderna* y asumir creativamente los riesgos de nuevas rutas y bitácoras compartidas, interacciones no programadas, un balance entre el rigor y la calidad del trabajo y de las escalas de valor sociocomunitario. Paulo Freire e Iván Illich pero también ese personaje a veces extraño y extravagante como Simón Rodríguez nos acompañarían en estas rutas.

Ritmos: tiempos, cadencias, sujetos

Podemos desde las artes y la cultura, como praxis de la acción imaginante (como movimiento incesante y superador del binomio teoría-práctica) invitar a un ritmo y una cadencia de ciclos o módulos. No solamente aplicables a la investigación en artes sino a otras praxis del conocimiento. Lo que sigue es una reinterpretación de la forma de trabajo de un *laboratorio de investigación-acción-participación* en el desplazamiento sobre un territorio y a través de ciertas rutas organizado por Javier Gil y las experiencias de *agenciamientos*

creativos en los cuales tuve la oportunidad de participar como investigador entre el 2004 y el 2005 (Universidad Nacional de Colombia y Ministerio de la Cultura):

- Un **primer ciclo** de la exploración se centra en las pulsiones y los deseos como fuentes del proceso creativo. Una exploración abierta y sensible del territorio. Se trazan rutas. Principales o ramificadas. Se exploran y en esos trayectos reales e imaginados los sujetos se reconocen en la trama de sus vivencias, aconteceres y haceres. Se requiere de un campo de *intersubjetividad más allá de la institución como tal*. Se indaga el territorio y se problematiza la noción de identidad y de pertenencia al tener contacto con contextos específicos, formas de vida, ritmos cotidianos y el surgir de acontecimientos novedosos. Los registros, en forma de bitácoras de textos, imágenes, objetos, conforman progresivamente un *croquis de los desplazamientos personales* y el acercamiento a un itinerario único y casi irreplicable de actos creadores fundados en la posibilidad de la comunicación grupal. Pequeñas arqueologías y etnografías donde se cruza la pregunta sobre la propia identidad del investigador y la posibilidad de nuevos agenciamientos colectivos que, a través de su participación activa en el proceso, consoliden, amplíen o reflexionen sobre su potencialidad y capacidad como hacedores, cultores, productores de objetos o acontecimientos del arte.
- Un **segundo ciclo** en el cual se definen y se clarifican las cartografías de trabajo, el valor de los materiales encontrados, el sentido de la precariedad, de la escasez y de la abundancia. La posibilidad de las transformaciones de valor sin hacer uso de tácticas de “valor agregado” típicas del marketing y del *design* corporativo global. En este ciclo se calibra sensitivamente el valor y alcance (siempre obviado o borroso) del *trabajo vivo* y la potencia del *cuerpo-en-vida*, tal como es entendido en los *Grundrisse* de Marx y en las redefiniciones de la socioantropología actual de E. Barba, Víctor Fuenmayor y David Le Breton. En esta fase se desarrollan también improvisaciones y juegos creativos que involucren a los otros. El azar y la incertidumbre deben formar parte del proceso y ser un componente esencial de interacción entre los elementos que han sido cartografiados: alteraciones deliberadas, operaciones de recomposición, ruptura de simetrías y jerarquías, rearticulaciones.
- El **tercer ciclo** se basa en el ejercicio casi exclusivo de la *acción imaginante*. La imaginación trabaja entre la memoria y los sentidos, haciendo posible la transformación de las materias y formas cartografiadas a través de combinaciones y permutaciones al establecer nexos analógicos y vivos con el entorno y la gente que habita en esos espacios. No se recurre aquí a juicios de valor o axiologías sino que se suspenden para dar paso a asociaciones creativas y libres, una fluidez necesaria para el proceso tratando de producir series por semejanza, aleatoriedad, recomposición, en forma de constelaciones y series no ordenadas linealmente o jerárquicamente.
- El **cuarto ciclo** comprende la *acción crítica y reflexiva*, abierta al otro y a la comunidad, para la *construcción del sentido* bajo la forma de un agenciamiento colectivo. Se pone entre paréntesis el lugar del autor, del creador individual, del genio personal. Se manejan las paradojas, los aparentes contrasentidos, lo que es aparentemente obvio y normal pero que, *entre sus pliegues*, ofrece lo inesperado y lo extraordinario. Se discute sobre la obra de arte, su legitimidad, su valor social como objeto y experiencia perceptiva y

de conocimiento, sus articulaciones con la vida cultural y la vida cotidiana, se traza el horizonte posible de una reubicación social de lo que reconocemos como “obra de arte” en la red de otras relaciones fuera de las asignadas por la institución académica y por los dispositivos dominantes de legitimación. Se exploran y se localizan *las marcas y huellas* que puedan hacer *vínculo y lazo social*, generar energía social y entornos de participación colectiva e identitaria. Este ciclo puede alcanzar *la esfera de lo convivial, la celebración social y de los sentidos* e incluso, el objeto de la investigación puede transformarse en una *experiencia* que, partiendo de lo cartográfico y de la exploración no invasiva y basada en la otredad, no concluya en la producción de objetos como.

El acontecimiento como estructura de lo viviente

Los procesos de investigación en artes deberían estar cruzados por la figura del *acontecimiento*. Muy cerca de lo que en la filosofía se ha entendido como el devenir. Aquello que *de-viene*, aquellos múltiples actos como *experiencias de lo singular* que aparecen ante el sujeto como *aperturas del ser* sin tener de antemano un sentido definido y codificado. El *acontecer* sólo es plenamente acontecer cuando se genera en relación a aquello que se me aparece en acto como una aparición inesperada pero deseada, desprovista en principio de un anclaje como tal.

Es un movimiento productivo y generador que parte de aquello que tengo delante de mí como la *huella* y la traza de un acontecimiento singular, humano, pleno de sentidos posibles aún no codificados. El acontecimiento, cuando es tal, es a la vez llamada y reclamo de una presencia singular-personal en el *aquí-ahora-nosotros* y apertura a un campo de posibles significados arraigados en la relevancia del contacto, del lazo y del *vínculo* humano y social (en un sentido bifronte en relación tanto a Jaques Derrida como a Gregory Bateson).

El acontecimiento es el *acontecer de lo imposible pero esperado, deseado*. Antes de ser propiamente un acto (una acción con sentido), es aquello que adviene coincide con el devenir mismo de todo lo que acontece. La visión de un *por-venir*. En los trayectos de bitácoras y trayectorias semi-programadas de los agenciamientos colectivos e individuales de los investigadores se producen varias situaciones-experiencias como símiles del acontecimiento: *los actos de dones y de intercambios que fortalecen lazos y vínculos sociales, los convivios dotados de expresiones libres y sorprendidas, los intercambios de saberes y de haceres desligados del valor de cambio, las formas y figuras de la hospitalidad, los juegos compartidos que des-estructuran y recomponen los códigos muy solidificados y que han perdido o borrado su capacidad de generar información vital para los individuos y las comunidades*. En estas tramas de la vida se inserta y genera la posibilidad del acontecimiento como uno de los aspectos más relevantes de la calidad misma del proceso de investigación en artes y en ciencias humanas.

El trabajo vivo: procesos más que productos

En este momento se aclara que el valor se centra en el proceso más que en el producto, en registros incluso de *experiencias efímeras* que pudiendo ser registradas y analizadas ya no poseen la vitalidad y la energía de su producirse en un *aquí-ahora* de la producción.

Sin duda, y refiriéndose a las múltiples formas y prácticas del arte, casi siempre la investigación como *acción de producción y circulación*, “concluye” en productos intermedios, finales. Pero lo esencial, siguiendo esa metáfora del trabajo vivo, del cuerpo que acciona en un *agenciamiento colectivo de intereses y motivaciones compartidas y negociadas*, es el registro y la bitácora de los procesos.

Esto requiere del cuidado de las formas de registro y de su reconocimiento. ¿Por quién? ¿Quién legitima y autentifica que los registros, las formas de archivo, las metodologías y los resultados son adecuados y correctos? ¿Solamente las instancias de control de pares internos a la universidad? He aquí un punto clave. Neurálgico y político. La ampliación de consensos y del campo de “evaluadores” hacia la comunidad, hacia la gente es algo necesario y urgente. No es cualquier cosa y de eso hemos venido hablando y diseminando las trazas de un encuentro aplazado, demasiado aplazado o silenciosamente convenido por el dispositivo mismo que se ocupa insistentemente en mantener y reproducirse.

Es probable que los artistas, los hacedores de cultura, las personas entrenadas en aquello que denominamos y reconocemos como *praxis del arte*, nos ofrezcan en su hacer reflexivo y sensitivo, procesos y métodos, tácticas y pequeños movimientos de juegos de valor que despierten (de nuevo como en los tiempos de la filosofía natural) el interés hacia una mayor y más intensa *interconexión y deslimitación de fronteras y territorios* muy acotados. Una necesaria actitud y voluntad capaz de ir más allá del reino de las facultades y de las escuelas, generando combinaciones e integraciones más consistentes con lo epistemológico y con los urgentes problemas de una ecología tanto ambiental como psíquica y mental.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2006). *Che cos é un dispositivo*. Roma: Nottetempo.
- Bateson, Gregory. (1993). *Una unidad sagrada*. Barcelona: Gedisa.
- Bourriard, Nicolás. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Hidalgo Editores.
- Derrida, Jacques. (1999). *On the gift*, Indiana Press, Bloomington.
- Deleuze, Gilles. (2010). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Di Martino, Carmine. (2011). *Figuras del acontecimiento*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, Michel. (2012). *El nacimiento de la biopolítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freyre, Paulo. (2008). *La pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Fuenmayor, Víctor. (2010). *Corporalidad, semiosis, memoria*. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.
- Funtowicz, Silvio y Ravetz, Jerome. (2000). *La ciencia postnormal*. Barcelona: Icaria.
- Gil, Juan. (2006). *Agenciamientos creativos*. Bogotá: Ministerio de la cultura.
- Goffman, Erwin. (1991). *Les cadres de l'expérience*. París: Minuit.
- Illich, Ivan. (1973). *La convivencialidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Le Breton, David. (2002). *Antropología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mangieri, Rocco. (2013). *Interdiscipline et arts vivants*. París: Sant Honoré.
- Marx, Carl. (1978). *Grundrisse: manuscritos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ribeiro, Darcy. (2006). *La universidad nueva, un proyecto*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

**Proceso y componentes de los
objetos meta-artísticos**

4

Por tratarse de una condición reciente de la vida social, lo que he denominado objetos meta-artísticos requiere una delimitación de su alcance teórico. En un rápido y esquemático resumen me refiero seguidamente a la caracterización de ellos, en el entendido de que será necesaria una mayor reflexión posterior sobre cada uno de los aspectos enumerados.

En primer lugar, desde luego, hay que considerar su *meta-artisticidad*. Este tipo de objetos son meta-artísticos porque se desplazan en una esfera ontológica sucedánea del arte: no son arte, pero hacen todo como si lo fueran. No son arte porque no cumplen con las estipulaciones advertidas en el proceso histórico de lo artístico. No buscan la belleza; no configuran una unidad espiritual en que el concepto se unifique con su exteriorización; no pretenden convertirse en expresividad esencial; y, en general, aunque siguen las normas, parámetros y procedimientos de lo artístico, lo hacen de modo supletorio, fragmentario y sesgado ya sea hacia su puro concepto o hacia su sola presencia material.

Su primordial valor ya no es la belleza y sí, más bien, se pretende un *impacto estético* que se dirija a la conmoción de la sensibilidad por encima de todas las demás consideraciones técnicas, expresivas o configurativas.

Mientras más componentes efímeros participen en el proceso, más grande es la *renuncia a la perduración*. El uso de materiales que se deshacen o se perturban con facilidad se opone al afán de siglos con el que artistas previos pretendían la elaboración de sus obras. Se trata ahora de la exaltación de lo *instantáneo*. Para lograr el *impacto estético* bastará con la presencia del producto en este momento. Y ya dentro de años o semanas vendrá lo nuevo efímero a sustituir el producto de hoy ante los sentidos.

1. Benjamín Valdivia. *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*. Azafrán y Cinabrio, México, 2007).

El objeto meta-artístico no contiene un significado definido por el autor sino que se espera la abierta participación del público para completar el significado del objeto. Una vez sabido que el autor no es el responsable de la significación sino solamente de su arranque, el lugar de la elaboración artística ya puede abandonarse. Su sitio lo tomará la *elección de lo prefabricado*, de lo reciclado o de lo industrial. El artista elaboraba la formación técnica de sus materiales; ahora solamente basta seleccionar fragmentos de los productos sociales previamente existentes y acomodarlos conforme a la suerte del autor. El procedimiento de la elaboración es sustituido por el de la elección o el azar.

La discusión heideggeriana sobre la obra de arte comenzaba con la obviedad de que artista es el que hace obras de arte (y, a su vez, obra de arte es lo producido por el artista). Ahora ya no es obvio: el perceptor no reconoce en el producto una obra de arte sino un objeto que le provoca una interrogante más ontológica que estética: ¿qué es esto? Los autores meta-artísticos ya no configuran obras sino propuestas.

Los autores de propuestas han sustituido el procedimiento técnico del arte por el acto del *ensamblado*. Su labor señalativa se ofrece por medio de cosas elegidas entre las disponibilidades existentes y su aportación consiste en ensamblarlas.

Se reconoce, al comprender el carácter *ensamblado* del objeto meta-artístico, que las intervenciones del azar y la exterioridad son cruciales. Así, lo compilado por el autor no es algo cuya ausencia haga padecer al conjunto, puesto que cualquiera de sus componentes puede ser descartado o suplido. Lo meta-artístico no requiere la unidad espiritual que era necesaria para el arte: su fundamento es lo *contingente*. No sólo en cuanto a su estatus fragmentario sino en tanto la composición responde a un significado que todavía está por completarse (por parte del perceptor). La propuesta puede desplazarse en cualquier dirección. Por lo tanto, su trazo es el de lo contingente.

Aunado a lo anterior, podemos considerar que cualquier parte del proceso meta-artístico puede ser desplazada hacia otros rumbos o con otros elementos y aun así conservar el sentido de la propuesta. Todo el ensamblaje es *suplantable*. El autor no busca, pues, originalidad en los modos o los procedimientos, sino en el alcance del impacto estético de su propuesta. La originalidad intrínseca es descartable ante una originalidad objetiva a ultranza.

Finalicemos este breve recorrido en la caracterización de lo meta-artístico señalando un asunto de más fondo: el *estado de cosa* que Heidegger aduce como base del ser de la obra de arte se ha puesto en entredicho. Los objetos meta-artísticos insisten más en lo que es su concepto que en su objetivación. Estamos, quizás, ante una transformación de la base ontológica de los objetos para-ser-percibidos. La sensibilidad contemporánea confiere prioridad, por encima del estado de cosa, a lo que llamo el *estado de presencia*. Es el tiempo, puesto por encima de la materia. La sensación *presente* de la propuesta es aceptada como válida incluso sobre la configuración material. El público descubre —o construye, o completa— lo que el autor *quiere decir*. Y ese significado para la sensibilidad tiene una validez que no se agota en el modo en que esté elaborada, o no, la pieza sometida a consideración.

Entonces, el carácter de esta forma contemporánea de expresión, en su análisis teórico, debe incluir el hecho de que sus objetos no son artísticos sino *meta-artísticos*; que no pretenden la belleza sino el *impacto estético*; que *renuncian a la perduración* y se vuelven

instantáneos; que no se elaboran sino que proceden en gran medida por la *elección de lo prefabricado* o su copia; que no son obras sino *propuestas*; que no siguen una tradición técnica sino que son *ensamblados*; que no se basan en la necesidad de lo unitario sino en la *contingencia* de lo fragmentario; que no se pretenden originales en su configuración sino *suplantables* en cualquiera de sus elementos; que tienden a sustituir el fundamento del estado de cosa por un *estado de presencia*. Es ante objetos de estas características que se conforma la sensibilidad contemporánea.

**Notas sobre la evaluación
de propuestas, informes y
productos de trabajo artístico**

5

Este documento contiene algunas observaciones dirigidas a la Sub comisión de Arte del CDCHTA de la Universidad de Los Andes, relacionadas con la evaluación de proyectos en el área del arte que sean presentados ante este organismo.

No se presenta aquí opinión alguna sobre proyectos de naturaleza científica o tecnológica cuyo tema sea El Arte, puesto que los protocolos en este sentido están bien definidos; también se evita repetir algunas consideraciones que habrán recibido de expertos tanto del arte como de la investigación.

Así que esta nota se limita a un par de observaciones relacionadas con proyectos de producción de obras artísticas. A lo largo de la historia quien financia la producción del arte impone algunas limitaciones al artista, especialmente cuando el patrono ha sido un autócrata o una institución con un gran poder; sin embargo el ingenio del trabajador del arte siempre ha sabido obrar para ampliar sus horizontes.

Debe enfatizarse que como principio el artista debe contar con la máxima libertad posible para la aplicación y desarrollo de sus habilidades; sin embargo, cuando el artista presenta su propuesta a un organismo de la Universidad, sin afectar cualquier otra dimensión de su trabajo, su programa debe reflejar el aspecto académico, principalmente en cuanto a los componentes investigación y docencia. Queda pendiente la consideración del dilema que surge ante la posibilidad de que el creador haga uso de su ingenio para romper las limitaciones impuestas por el patrocinante.

El punto al que se hace referencia está basado sobre una perspectiva en la que se consideran el Arte y la Ciencia como dos de las principales tareas que realiza el Ser Humano para dar cuenta de su Yo, el Universo y de la posición del primero en el segundo.

En la presentación de sus productos, el científico normalmente tiende a ocultar los procesos mentales (notablemente individuales) que lo llevan a sus conclusiones, sin embargo en la descripción de los “materiales y métodos” (o su equivalente) deja ver algunos de los problemas que tiene que sortear en cada etapa de su trabajo. En ambos aspectos la

actuación del Profesor de Matemáticas del Núcleo Universitario “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes, Trujillo, artista es muy diferente: su obra suele dar pistas acerca de algunos de los procesos íntimos del creador (aunque se requiera el trabajo de un especialista para poder sacarlos a la luz) y no suele dar indicios acerca de su “técnica”.

En mi opinión, cuando el artista solicita a la Universidad el financiamiento de un proyecto debe estar dispuesto a ceder un poco, es decir, en la propuesta debe manifestar la naturaleza de la temática, explicando en qué sentido es innovadora, los problemas que prevé en su labor y los procedimientos técnicos con los que piensa superarlos, mencionando explícitamente cuáles aspectos de la técnica son novedosos e inclusive si se plantea la posibilidad de que surjan “sub-productos” que puedan eventualmente ser patentados; en forma correspondiente, en los informes respectivos, debería el artista dar cuenta de los caminos recorridos y en qué medida éstos divergen de aquellos trazados en el planteamiento original, así como la naturaleza de los ajustes que ha realizado.

Creo que incluir este punto dentro de los protocolos ayuda a que el artista formalice la faceta de investigador que tiene en su trabajo y, tal vez en forma indirecta, puede también contribuir en el aspecto docente. Finalmente, la Universidad le estaría imprimiendo un sello académico al trabajo artístico que patrocina.

**Arte por encargo.
Investigaciones desechables****6**

Algunos de los vicios al generar proyectos investigativos presente en la plástica nacional desde hace varias décadas, son las temáticas impuestas por el curador o investigador con motivos cada vez más esotéricos en el sentido de que no es ni filosófico ni histórico, sino asociado a lo recóndito, ininteligible, que comenzó en una especie de moda cultural a través de salones como el Pirelli, y otros salones de gran envergadura internacional con temáticas predeterminadas.

En Venezuela, esto se convirtió en lo que llamo arte por encargo e investigaciones desechables, pues no tienen validez histórica. Será el arte de creadores que en lugar de crear un lenguaje auténtico buscan entrar en la onda de curadores, o investigadores con ideas predeterminadas, intrascendentes y a priori, como *la cosa en sí* kantiana, que evitan así el engorroso trabajo de indagar en nuestra historia plástica y determinar cuáles son las lenguas y tendencia que germinan y brotan.

Esto establece un doble discurso: por un lado el artista crea en función de una idea ajena a él, negándose como creador, y el investigador, por otra parte, se ahorra la labor de investigar la contemporaneidad y sus tendencias reales, pues desea convertirse en hacedor de tendencias, es el paradigma de Mefistoles.

Los ejemplos sobran y el resultado está a la vista en el crack creativo que está germinando, desde el 98 esto se ha venido agudizando por la aceleración del populismo, de lo ideológico y la injerencia de lo político en el arte y la cultura, cuyas premisas son: todos los artistas y creadores deben ser museables o promocionables.

El arte y la cultura son de todos

Por tanto, todos tienen acceso a sus salas y espacios culturales (todos son artistas, escritores y poetas). Silogismo acorde con los postulados del siglo XIX del marxismo y su

hipótesis del comunismo como sociedad sin clases. La consecuencia de esta lógica aristotélica (nada dialéctica pues para ella no cuenta ni siquiera el talento, el esfuerzo creativo, sino el populismo o una inclusión sin principios llevado a la estética y el regalar el acceso al museo y los espacios culturales sin tener el talento para ello) es que frenó la capacidad creativa, y devaluó la función del museo, como en efecto ha ocurrido.

Esta manera de pensar creó las mega exposiciones. Así por ejemplo muchos investigadores y curadores junto a los artistas han atendido el llamado para hacer una exposición sobre el 4 de febrero, que busca convertir un golpe de Estado en una acción heroica.

Considero igual de trágico intentar tematizar una de las almas más auténticas de un país, el arte popular. No es el primer intento, pues en la era de la llamada IV República, investigadores recorrieron a Venezuela encargando hacer tallas del libertador. Por esta causa la GAN tiene en su colección cientos de *bolivaritos*, esto no es tan grave como tematizar una exposición sobre el Imperialismo o Víctor Jara, pues son temáticas ajenas a nuestra idiosincrasia. Cómo justificar esta reorientación, de la que son responsables muchos de nuestros llamados investigadores y gerentes culturales que juegan a convertir los espacios museísticos en legitimadores del Poder como coacción, movida por el odio sembrado.

Estas son una de las consecuencias de esa viveza venezolana. ¿Cómo evitar estar en este abismo, ser honestos con nosotros mismos, hablar claro y hacer investigaciones fundamentadas, estructuradas, oyendo, viendo, anotando, utilizando las últimas tecnologías como las bases de datos, el video, las grabaciones digitales y ante todo pensar, reflexionar y contrastar, en el sentido popperiano, nuestra hipótesis de trabajo con la realidad? Porque esto no ha pasado con la historia, pues existe una generación de investigadores que están develando el lado oscuro de Venezuela y que niegan la versión y los intentos por ideologizarla.

El espacio expositivo institucional-gubernamental dejó de reflejar lo que acontece en términos artísticos en un país, para reflejar una ideología dominante que determina lo que se debe exponer y quienes pueden exponer. Los espacios que escapan a esta tendencia, deben ser conscientes de su función como creadores de una visión que refleje lo que está germinando y desarrollando en el país. Y debe evitar caer en estas trampas y comprender que el arte es el eco de nuestro tiempo.

Arte e investigación
universitaria

7

*¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno?
¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la ciencia,
pero seguramente no subordinada o inferior a ella?
¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el
hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento?
Por supuesto que será una forma distinta del conocimiento sensorial
que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye
su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo
conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual.
¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?*
H. G. Gadamer.

En las universidades cuando se abordan ideales que afianzan y fortalecen algunos principios institucionales, inmediatamente se habla de *docencia, investigación y extensión*. En el caso de la enseñanza, el concepto que lo ha generado se mantiene a través de la historia como un precepto semántico sin grandes cambios en la forma o el sentido del mismo. Es en esta instancia donde el profesor universitario muestra resistencia a todo discurso que vele por la formación didáctica-pedagógica, al respecto maneja quiméricas creencias que supone que si el profesor es un buen investigador y domina su materia, también sabrá enseñarla, de esto se puede interpretar que la enseñanza es un simple ejercicio para la investigación; sin embargo entendemos que se ejercita para una formación investigadora siendo competente para crear conocimientos, mientras que el profesor-docente es aquel capaz de transmitir ese conocimiento. En otros casos se apoyan en la ilusoria idea de que el buen profesor nace, no se hace, es decir, o se lleva dentro o no se lleva, en consecuencia, la enseñanza no puede ser objeto de aprendizaje. Algunos afirman que la enseñanza es un arte y

no una ciencia, esto supone que deriva de aptitudes innatas (creencia popularizada) y, por el contrario, si aceptamos que es una ciencia establecemos que está provista de principios, leyes y reglas que generan comportamientos pedagógicos transmisibles que implican un aprendizaje.

Pero si se desentraña con cierto rigor esta última expresión, se entiende en principio que la enseñanza es una antítesis de la ciencia, y que el arte es el preeminente cotidiano más cercano o simple artilugio primario en la enseñanza.

Dejando a un lado las posibilidades de dilucidar las implicaciones pedagógicas de la enseñanza o la didáctica en la formación del profesor universitario, la dirección de esta reflexión supone que se debe aclarar las cuestiones relacionadas entre el arte y la ciencia, destacando en particular los artificios metodológicos que esta última ofrece para profundizar más en estas áreas del conocimiento.

Se revisarán algunas cuestiones pendientes del arte, para generar una tendencia favorable a la discusión en los profesores, que en el contexto académico-universitario manifiestan cierta resistencia a entender cómo funcionan los componentes de esta área de formación teórica, crítica y productiva desde el punto de vista de la investigación. Hay casos que desdican mucho de estos docentes universitarios como lo define claramente el profesor Michel Freitag, (2001):

La enseñanza en sí misma es comprendida como una simple correa de transmisión entre la “investigación” y la “formación de investigadores”. Todos deben “investigar”, no algo, sino sobre algo, excepto, quizás, los profesores de arte que han mantenido el privilegio de tener que “crear” (en ese caso se dirá que, mientras están en espera de la obra y de su “premio”, “están investigando, con o sin “beca”). (p.20)

Esta reflexión comienza con las referencias que la práctica del arte y el diseño como investigación ha generado al lograr reconocimientos en nuestra universidad, al igual que en otras, en nuestro país y en el mundo entero, al conferir el título de Doctor Honoris Causa a diversas personalidades del campo. El caso más emblemático lo sugiere el del maestro José Antonio Abreu, en la música; Simón Díaz, música popular; Pedro León Zapata, Jesús Soto, y Carlos Cruz Diez en artes plásticas; Rafael Cadenas en poesía. Estos conferimientos responden a las propuestas académicas de las facultades de Arte, Arquitectura y Diseño, Humanidades y Educación, en el caso de la Universidad de Los Andes.

Para finalizar este fragmento, es saludable reconocer que en la práctica cotidiana hay instituciones y centros culturales que utilizan términos o expresiones asociadas a procesos metodológicos de investigación como: laboratorio artístico, investigador de la historia del arte, clínica de música contemporánea, la danza en el laboratorio urbano, metodología del diseño, entre otras.

Arte e investigación

Esta disertación tiene su soporte crítico de acuerdo a los conceptos emitidos por el profesor Henk Borgdorff de La Escuela de Arte de Amsterdam, y surge a partir de la interrogante sobre si existe una definición en las cuestiones metodológicas en la investigación de las artes en las cuales la producción artística es una parte fundamental del proceso de

investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. En principio, esta controversia, parecía más sensible en el ámbito de las artes visuales y el diseño, pero posteriormente en áreas como la música, danza, teatro, cine, arquitectura y otros medios, la discusión parece que ha alcanzado niveles más alarmantes.

Para los efectos se asume que este tipo de investigación puede calificarse de académica por cuanto se distingue que en el arte y el diseño hay una naturaleza objeto de investigación (realidad ontológica), la misma contiene y genera conocimientos (realidad epistemológica) y está determinada por métodos de trabajo específicos (realidad metodológica propiamente).

La realidad ontológica del arte

Se proponen tres elementos característicos, objetos, procesos y contextos cuando nos ocupamos de prácticas de arte. El objeto propone el resultado o propuesta final, es decir la obra artística, el proceso define la acción o pasos necesarios para lograr la obra como tal y el contexto define las condiciones necesarias para que se dé el fenómeno como experiencia artística.

En ese sentido estos elementos no funcionan en forma aislada ni son tan simples tal como afirma Strand (1998, citado por Borgdorff, 2004, p 8).

Pero la práctica de arte implica mucho más que esto. Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema de estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan. (p.46)

En este mismo orden, en las prácticas artísticas el sujeto no se separa del objeto, no se pierde la trascendencia subjetiva del individuo en el acto del proceso creativo, en ese sentido Borgdorff, (2004) señala:

Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral. Las prácticas artísticas son miméticas y expresivas cuando representan, reflejan, articulan o comunican situaciones o acontecimientos a su propia manera y en su propio medio. En virtud de su naturaleza, las prácticas artísticas son también emotivas, porque le hablan a nuestra vida psicológica y emocional. Así que siempre que nos encontremos con prácticas artísticas pueden ponerse en funcionamiento todos estos puntos de vista. No toda la investigación artística va a ocuparse de todos estos puntos a un mismo tiempo, pero en teoría todos pueden aparecer en la investigación. (p. 8)

Esta última aseveración nos propone claramente que el trabajo creativo, conocido también como el trabajo artístico, es en esencia la investigación en el arte. Esto implica un proceso de producción en el cual genera insumos suficientes para ser financiados, documentados y difundidos, en tal caso reconocemos un producto denominado obra de arte en el caso objetual y la investigación lograría una mayor especificidad, pero cuando no existe

una propuesta concreta (material) como obra de arte, la investigación se dirige, en consecuencia, al proceso y contexto del arte mismo.

Desde otro ángulo se debe entender que, por encima del conocimiento técnico formal, en la creación de la obra es importante entender la actitud del artista frente a su obra.

J. Cantalozella (2010) lo explica de esta manera:

El conocimiento práctico impartido en los talleres no sólo versa acerca de las metodologías de experimentación técnica, sino que trata de definir la actitud del artista hacia su obra, lo cual supone identificar y determinar modelos de actuación dentro del campo del arte. Poco tiene que ver con un conocimiento progresivo. Es decir, que hay unos saberes técnicos que pueden ser útiles a la mayoría de los estudiantes que pretenden, por ejemplo, cursar una especialidad en pintura, pero estos rudimentos no se enseñarán a la manera de un pintor u otro, pues ello condicionaría innecesariamente los resultados posteriores. (p.60)

En la práctica del arte, los resultados objetivos (obra) no los determinan los condicionantes técnicos ni los juicios cognitivos, es la actitud del artista frente a la obra.

Para Borgdorff, (2004) la naturaleza misma del arte (realidad ontológica) determina su fortaleza de investigación:

En cuanto a la ontología, existen diferentes tipos de investigación académica para diferentes tipos de acontecimientos. Los hechos científicos difieren de los hechos sociales, y ambos difieren de los hechos históricos. Los artísticos tienen su propio estatus intrínseco que no puede ser combinado con hechos científicos, sociales o históricos, y que ha sido descrito de muchas formas diferentes en la filosofía estética. Un elemento de ese estatus es su inmaterialidad. Más precisamente, lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad. Este descubrimiento, que recuerda a la manifestación sensorial de la idea en Hegel (*sinnliches Scheinen der Idee*), es suficientemente válido, paradójicamente, incluso allí donde el arte se profesa puramente material y se resiste a cualquier trascendencia, como ha puesto de manifiesto la evolución de movimientos como la vanguardia histórica o el arte minimalista o fundamental. La investigación en las artes dedica su atención a ambas: a la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico. (p. 9)

Es posible que, en algunas propuestas universitarias normadas para definir el aparato crítico de la investigación, se basen en las experiencias aportadas por las investigaciones científicas formales o convencionales de corte academicistas, es decir hay una tendencia exclusiva hacia la materialidad de la investigación como tal. En el caso del arte se insiste que su naturaleza (cuestión ontológica) es distinta dado los acontecimientos a los cuales se adscribe.

Esta aseveración es muy contundente en Borgdorff, (2004):

Más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto. Las prácticas artísticas no están

aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como tampoco la mirada es inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. La investigación en las artes permanecerá inocente a menos que reconozca y confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte. En resumen, la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos. Si el centro de la investigación está en el proceso creativo, no se debe perder de vista el resultado de ese proceso: la obra de arte propiamente dicha. Tanto el contenido material como los contenidos inmateriales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio investigador. En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y ubicación de su objeto de investigación. (p. 9)

La realidad epistemológica en el arte

Las prácticas del arte, en cuanto a objeto (Material o conceptual) y proceso, generan conocimiento directamente asociadas a la propia investigación, es decir, existe una teoría (episteme) y una práctica (techne), y en consecuencia según Borgdorff, (2004):

El conocimiento no conceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como “analogon rationis”, según lo cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como “valor cultural” (Kulturwert), la cualidad a través de la cual el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la mera gratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el “órgano de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo “absoluto”; en Theodor W. Adorno como el “carácter epistémico” (Erkenntnischarakter), a través del cual el arte “articula” la verdad oculta sobre la oscura realidad de la sociedad; y también en contemporáneos postmodernos como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard and Gilles Deleuze, quienes, cada uno a su manera, contraponen el poder evocativo de aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual”. (p.10)

Por otra parte, se ha generalizado la idea de que el arte es espontáneo e intuitivo producto de la abducción natural, creativa y hasta onírica, esto determina de manera plausible las posibilidades intangibles de la investigación.

Para Borgdorff, (2004):

Este error surge cuando el contenido no conceptual de los hechos artísticos se confunde con su supuesta forma no cognitiva, y cuando la manera no discursiva en la que se nos presenta ese contenido se interpreta como una traición a su irracionalidad. Sin embargo, los fenómenos de trabajo en el

terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados. (p.10)

No se debe olvidar que la hermenéutica es la panacea emergente en estos casos, las consecuencias exegéticas del trabajo artístico se muestran en un funcionamiento integral con el intérprete y lo interpretado.

Se entiende entonces que la realidad epistémica contenida en el arte es de carácter cognitivo, sumergida en una atmosfera conceptual y perfectamente racional con amplias posibilidades de ser analizada desde el punto de vista fenomenológico, hermenéutico y psicológico.

La pregunta metodológica

Si se asume que un método es simplemente una forma racional y ordenada de alcanzar un objetivo concreto, en el caso de la investigación artística desarrollada por los propios artistas, se podría replicar que sólo los artistas son capaces de llevar a cabo tales investigaciones basadas en la práctica. Pero, si es éste el caso, entonces la objetividad se convierte en un asunto urgente, ya que un criterio para la investigación académica sólida es una fundamental indiferencia hacia quién lleva a cabo la investigación. Cualquier otro investigador debería ser capaz de obtener los mismos resultados en condiciones idénticas. Por tanto, ¿tienen los artistas un acceso privilegiado al dominio de la investigación? La respuesta es sí. Porque los procesos artísticos creativos están unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. Además, la actividad como tema aquí es la investigación en la práctica artística, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación. De este modo, ¿quién más, aparte de los propios creadores, estaría cualificado para llevarlo a cabo? Ahora bien, esa diferenciación tan difusa entre sujeto y objeto del estudio se complica por el hecho que a menudo, la investigación está en diferentes etapas, al servicio del desarrollo artístico del artista-investigador. Obviamente tiene que haber límites. En casos en los que el impacto de la investigación queda confinado a la propia obra del artista y carece de importancia en un contexto investigador más amplio, uno puede preguntarse con razón si dicha actividad puede ser calificada como investigación en el verdadero sentido de la palabra.

Una vez dilucidadas algunas consideraciones sobre la ontología y la epistemología dentro del campo de la investigación en las artes, destaquemos también lo concerniente a la metodología como elemento estructurante, en ese sentido se debe revisar los referentes que establece el academicismo de acuerdo a lo que nos señala el mismo Borgdorff, (2004):

Tomando como pertinencia la amplia división en los tres grandes campos académicos, podemos hacer las siguientes generalizaciones sobre los diferentes métodos asociadas a ellos. Como norma, las Ciencias Naturales tienen una orientación empírico-deductiva; es decir, sus métodos son experimentales y están diseñados para explicar los fenómenos. Los experimentos y

los equipos de laboratorio son elementos característicos de la investigación dentro de las Ciencias Naturales. Las Ciencias Sociales están también, por norma, orientadas empíricamente; sus métodos normalmente no son experimentales, pero están diseñados, ante todo, para describir, analizar e interpretar datos. Los análisis cuantitativos y cualitativos ejemplifican la investigación de las ciencias sociales. Uno de los métodos desarrollados en la Etnografía y la Antropología social es la observación de la participación de los diversos actores. Este acercamiento responde a una interpretación mutua del sujeto y el objeto del campo de investigación y puede servir, hasta cierto punto, como modelo para algunos tipos de investigación en las artes. Las Humanidades, por norma general, tienen una orientación más analítica que empírica, y se centran más en la interpretación que en la descripción o explicación. Formas características de la investigación en las Humanidades son la Historiografía, la reflexión filosófica y la crítica cultural. (p.11)

Para los artistas las cuestiones metodológicas están ligadas intrínsecamente a la experimentación, al ejercicio de la práctica creativa y a la interpretación que genera todo el proceso, es decir el diseño de la investigación en las artes se lleva cabo, generalmente, por artistas, con unos resultados que trascienden el ámbito del propio arte. No se debe olvidar que en la investigación de las artes se manejan experiencias ligadas a procedimientos apoyados en lineamientos hermenéuticos, de acuerdo a las particularidades de la obra.

En efecto se entiende entonces, que en la investigación del arte y el diseño hay una naturaleza ontológica que contiene un conocimiento epistémico y se resuelve mediante un método de trabajo concreto.

Retomando a Borgdorff (2004):

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio. (p.10)

Las experiencias del arte se comprenden desde un escenario más conceptual, los artistas integran sus experiencias creativas en un ámbito compartido con las actividades de los teóricos del arte, historiadores, museólogos quienes se enfatizan en la investigación del arte por una conceptualización reflexiva e interpretativa.

Al respecto Borgdorff (2004) agrega:

Investigación para las artes puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera

u otra. Ejemplos son las investigaciones materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, la investigación en la aplicación de sistemas electrónicos conectados en la interacción entre danza e iluminación, o el estudio de las “técnicas ampliadas” de un violonchelo modificado electrónicamente. En cada caso, son estudios al servicio de la práctica artística. La investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final. A esto lo he llamado “perspectiva instrumental” (p.5).

Algunos críticos opinan que todo proceso creativo en el arte implica un compromiso tecnológico sin límites materiales, contrario a lo que otros piensan, trasciende a las esferas expresivas de la plástica contemporánea. En esta instancia, aparte de lo material se insertan también las posibilidades de los equipos, y por supuesto lo digital como recurso creativo.

En otro sentido Borgdorff (2004) añade:

Investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (p.5)

De modo que se entiende que la realización como práctica ayuda a determinar a la investigación en las artes, estos suponen los componentes teóricos y prácticos que facilitan la producción del arte. Es en esencia el accionar de los artistas.

Desde la ciencia es factible que los investigadores académicos en la práctica se desenvuelven con métodos y tecnologías de investigación adaptadas a la medida de su trabajo, y crean los baremos específicos para la certificación y la fiabilidad de los resultados de su investigación. La ciencia, en la contemporaneidad, es menos rígida y reduccionista de lo que a algunos de los participantes en el debate de la investigación artística les gustaría creer.

Ciencia, Filosofía y Tecnología

Esta disertación prevé que en el arte y el diseño se inserta en una triangulación comprometida con la CIENCIA, FILOSOFÍA Y TECNOLOGÍA. En el caso de la ciencia se asumen las propuestas en el nuevo orden de la espacialidad real-virtual, información, hallazgos y

descubrimientos conectados de algún modo a unidades ergonómicas o antropométricas. En la filosofía todos los preceptos son interpretados desde la óptica de la estética (belleza) que desencadena en soluciones morfológicas, de color, texturas, etc. Y la tecnología por que proporciona los aportes de los viejos y nuevos materiales en cuanto a comportamiento, resistencia, versatilidad, facilita la mecánica y las soluciones estructurales de toda producción.

Estas observaciones se enaltecen si se revisan algunos referentes históricos, entendiendo por ejemplo el caso del arquitecto Marcos Vitrubio (Roma siglo I AC), tal como lo refiere el autor De la Rosa Erosa (2012):

...el tratado de Vitrubio es considerado el más importante de la antigüedad porque es el que le da a la arquitectura sus tres características principales, y desde entonces la han definido: firmitas, utilitas, venustas. Esto quiere decir que la arquitectura ha de ser firme, para poder soportar el rigor de los elementos, que ha de tener una utilidad y que ha de resultar hermosa a la vista. (p.32)

Marco Vitruvio proponía en su tratado “De Architectura”, que la arquitectura descansa sobre tres principios básicos, la Venustas (belleza), la Firmitas (firmeza) y la Utilitas (utilidad), Estas Tríada fue asimilada por la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en la República de Weimar (Alemania), quienes proponían que todo objeto realizado por el hombre (incluyendo el arte y el diseño industrial, aparte de la arquitectura) debe responder a los conceptos de Función, Forma y Materia (Utilidad, belleza y material) con sus disciplinas correspondientes en la ciencia, arte y tecnología. Para la Bauhaus no había división sino integración de esas disciplinas y consideraban de vital importancia la incorporación del arte-artesanía en todo proceso científico- tecnológico.

Desde la metodología, el recorrido se propone en los términos de un proceso cíclico, bajo la mirada crítica de la función (ciencia), forma (arte) y material (tecnología), comenzando en primer lugar por la **necesidad** (El Arte y el Diseño son una necesidad no un problema); en segundo lugar por la **Investigación** que es una recopilación de información desde el referente histórico (cuándo) y el referente geográfico (donde). La tercera instancia del proceso comprende el **análisis** (aplicación del aparato crítico que conduce desde la observación del fenómeno hasta la evaluación), para llegar a la fase denominada **proposición**, instancia dónde se puede conducir a las respuestas o soluciones a las necesidades en bocetos, maquetas o prototipos (unidades artesanales únicas de producción), una vez aceptado y alcanzada la producción y propuesto el mercadeo, el producto se reinserta de nuevo en el acto inicial del ciclo para volver a la necesidad, para actualizar y repotenciar el producto en el mercado.

Finalmente es bueno recordar que en una conferencia editada en Caracas en el año 1982, en una Escuela de Arte de Chacao, hubo la oportunidad de concertar en una misma cita a los artistas plásticos Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, quienes de manera contundente afirmaron que de no existir una integración del arte, la ciencia y la tecnología no hubiese existido la posibilidad de producir sus obras artísticas.

Referencias Bibliográficas

- Borgdorff, H. (2004). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. 2004. <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.
- Cantalozella i Planas, Joaquim (2010). Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto. Barcelona. OBSERVAR 2010. Num. 4, 45-65
- De la Rosa, Edoardo (2012). Introducción a la teoría de la Arquitectura. México. Red Tercer Milenio.
- Freitag, Michel. (2001). ULA papeles para el cambio. El naufragio de la Universidad. Mérida ULA. Programa de Imagen Institucional.

El viaje como tema de creación.
(Una propuesta de investigación
proyectiva)

8

“Comienzo un cuadro con una serie de errores, la pintura surge a partir de la corrección de esos errores por el sentimiento. El cuadro final es el proceso detenido en un momento en el que lo que andaba buscando resplandece ante mi vista”.

Robert Motherwell

¿La producción artística en sí misma involucra necesariamente un proceso de investigación? ¿De qué tipo y naturaleza? ¿En base a que métodos? ¿Cómo es el proceso creativo que genera la investigación? ¿Qué conocimiento se adquiere con el ejercicio del arte? ¿Implica la creación en arte, un conocimiento nuevo? ¿Qué se busca con la práctica del arte? Interrogantes propios del proceso de creación artístico y particulares de la investigación factible o de la investigación proyectiva, aplicada a los temas del arte, posibles líneas de acción teórico prácticas a ser desarrolladas a partir de estas y otras interrogantes.

Tenemos una primera aproximación hacia estos temas en la posible comprensión de la obra plástica, mediante el análisis de los resultados plásticos, es decir, del estudio, de la reflexión y del análisis historiográfico, iconográfico, sintáctico, del análisis de su narrativa, de su significado, de sus métodos, al momento de ver y analizar la obra pictórica, de dibujo, la obra gráfica y la obra escultórica. Debemos referirnos en este punto la importancia que le asigna el pintor venezolano Alejandro Otero al impacto inicial de la obra en el espectador, el golpe de vista que captura o aleja a quien la ve, proceso vivencial intuitivo de disfrute y valoración de las obras independiente del análisis razonado, metódico, incisivo.

Dentro de estos procesos tradicionales es fundamental el conocimiento de los elementos técnicos, así como manejo de los pasos a seguir en la elaboración de la propuesta plás-

tica, es decir, la metodología del trabajo creativo y el conocimiento de las propiedades de la materia plástica, lo que permite un acercamiento consciente y por pasos definidos, tanto para el propio artista artesano así como para el estudioso de los temas del arte, y otro tanto para el espectador aficionado. Cada artista desarrolla su manera propia de trabajo, con sus materiales y sus ideales, dentro de sus inquietudes y concepciones. ¿Cuál es tu propuesta artista? ¿A qué concepción hace frente? ¿Cuáles son tus medios? ¿Cuáles tus limitaciones? ¿y tus influencias? ¿Qué piensas del porvenir?

Este conocimiento de la metodología implica asimismo el abordaje del tema tratado, que tiene que ver con la necesidad propia de expresión, realizada con los medios particulares y afines a cada creador y dependiente del propio proceso de trabajo dentro de cada uno de los géneros artísticos. Lo que es válido para un artista puede no serlo para otro, y cada creador propone e inventa sus propias técnicas y métodos de abordaje del proceso creativo, en donde desarrolla y disfruta la manipulación de la materia plástica.

Los temas y conceptos que se han planteado los artistas plásticos lo sintetizamos primeramente en comprender y profundizar el comportamiento de la luz y su incidencia en la forma (Monet); estudio y expansión del color físico químico y su interacción simultánea como propuesta psico-perceptiva (Cruz Diez); el problema de la desmaterialización de la forma, lo lleno y el vacío además de las relaciones entre los entes y su interacción energética (Soto); la estructura de la forma, la composición sobre el plano, la percepción fragmentada del color, el problema del hecho pictórico como realidad autónoma y el problema del espacio plástico (Cezanne); la representación del movimiento en el espacio pictórico y la diversa calidad gráfica, además de proposiciones inéditas técnicas (Picasso); el estudio de la estructura de la forma y la línea estructurada en la superficie y en el espacio (Gego), por citar algunos artistas con obra realizada que aportan al lenguaje pictórico, ejes conceptuales que determinan lo técnico de cada proceso creativo y su evolución temporal. Problemas propios del lenguaje plástico, que los artistas han desarrollado y resuelto en sus obras, sin dejar de mencionar los temas psicológicos o sociales abordados por otros, como por ejemplo, el tema de la soledad, el del vacío existencial y el de la ausencia, en los excelentes óleos de Edward Hopper. Sin embargo, no es el medio el que determina el resultado, sino las ideas que nutren la propuesta, y se canalizan a través de la manipulación de la materia plástica. La mediación se realiza a través de la materia, es decir, de transformación, manipulación de la causa material, proceso alquímico de cambio en otra cosa, inducida por la motivación, la formación y la historia personal del creador en correspondencia con su época.

Otros han investigado nuevos materiales, nuevos soportes, o nuevas maneras de su empleo dentro del proceso creativo, como por ejemplo el artista brasileño Vick Muniz. Insistimos que el artista recrea y propone sus propios métodos creativos, ya que en la mayoría de los casos transitan momentos y manipulan de modo inédito los viejos materiales, con el fin de tener una línea nueva o estilo propio de trabajo.

El artista plástico reflexiona sobre sus procesos personales de creación para encontrar las razones, las ideas, los conceptos, las influencias, los motivos ocultos, para dar sentido al desarrollo de la propuesta en cada caso. Procesos cognitivos, mentales, afectivos y manuales que indagan el cómo, el cuándo, el porqué y el qué de este proceso de construcción de la obra.

A partir de su propia motivación, automotivación acorde con su carácter y temperamento, e influenciado por su historia personal, el artista busca los medios de expresión, con los cuales se identifica, ya que por éstos siente afinidad natural y desarrolla a través de ellos sus temas, con una particular manera de interactuar con estos materiales, sus materiales. Logra así el artista la obra inicialmente presentida, intuita, a partir de una subjetividad sensibilizada y entrenada en este proceso de manipulación de la materia viva para hacer visible lo invisible en la obra. Es decir, la necesidad imperiosa de crear, las ganas de expresarse, las ganas de pintar, de volar, de tocar, de interpretar, dan inicio al conjunto de acciones que conducen a la obra y la materializan trayéndola al aquí y al ahora. Subjetividad, interioridad, sensibilidad, que se hace presente en la obra, poética visual encarnada, en nuestro caso, en la pintura.

Este proceso de transformación cualitativa de la materia plástica incluye como pasos a transitar dentro del proceso creador: la motivación, la interpretación, la elaboración, la reflexión y la vuelta a la motivación inicial de la cual se parte hacia un recomenzar de la obra, por hacerse, con los cambios de cualidad que acontecen en la materia y en el artista, y que facilitan las más de las veces, este nuevo comienzo de la obra presentida por demás como un permanente inicio que nunca finaliza, que nos recuerda el mito de Sísifo, no por el castigo sino por el eterno comienzo.

Dentro de una metodología del trabajo creativo, otros elementos particulares presentes y necesarios en la transformación material hacia la obra, son la visualización, la reflexión, la resolución, el análisis compositivo de los temas, de los materiales, de los soportes, de los relatos, de las historias y de las imágenes. Incluye un ir tras la huella de los artistas y de las obras de la tradición, para recomenzar a partir de estos modelos, por afinidad, por sensibilidad compartida, por imitación, hasta gestar la propia y particular solución plástica personal. Proceso de crecimiento interior, lento, difícil, a pulso y de aparición de la propia obra, y tenemos como ejemplo de este proceso creador la obra del escultor colombiano Edgar Negret. Proceso creativo que incluye los verbos explorar, describir, analizar, comparar, explicar, predecir y proponer, a partir del diálogo con la tradición.

El artista artesano al realizar su propuesta, busca información y formación en las imágenes del pasado para conocer las ideas plásticas desarrolladas por sus pares en obras que le anteceden, estudiando e internalizando los métodos de trabajo, los estilos, la vida de los artistas, lo que estos dicen de su propia obra, las facturas, las composiciones, los colores, para aspirar en el tiempo proponer su propio manejo de cada materia plástica, la cual responda a sus inquietudes y concepciones del arte. Trabajo arduo, lento y exigente.

La profesora de Harvard, Shelley Carson (2012), expone su método creativo, sintetizado en los pasos siguientes: conecta, razona, visualiza, absorbe, transforma, evalúa, fluye (método creates), etapas del proceso creativo que al compararlo con el proceso artístico coincide en sus acciones en el momento intuitivo, reflexivo y en la consolidación de la obra. La profesora Carson (2012), aclara el panorama:

El creador se enfrenta a lo desconocido, el caos, y cumple la misión de matar al dragón, el miedo colectivo, pero para convertir ese desafío personal en arte, tiene que regresar con algo, el conocimiento, que compartirá con todos. El creador viaja hasta donde nadie había estado, pero no para huir solo él —es

locura- sino para llevarlos a todo con él: es arte. (entrevista en blogs.eada.edu.shelley Carson/entrevista 2012).

Dentro del proceso creativo personal manejamos las técnicas del óleo en pintura, el aguafuerte en grabado y el carboncillo en dibujos de alto contraste, destacando la forma, volumen, confiriéndole peso y solidez, buscando su carácter escultórico. Desarrollamos el tema de la movilidad a través de imágenes abstractas contentivas de ritmos, recorridos visuales, grafismos, colorido, direcciones, manchas y planos superpuestos, que aspiran a representar “la movilidad” como tema de trabajo plástico. Sin embargo, el pintor venezolano Quintana Castillo (2010) comenta que el movimiento de los cuadros, de la pintura no existe, que eso ocurre fuera del cuadro, que no se representa el movimiento sino que se produce.

Nos interesa la imagen virtual congelada, petrificada de un recorrido exterior o interior que ya fue y que será, sin salirnos del plano soporte, del cuadrado o del rectángulo, con los medios de la tradición pictórica.

Metáfora de la movilidad, es el tema del viaje, ya que este puede ser el viaje físico, es decir, el movimiento de lugar por medios propios, o el viaje psíquico o movimiento de cualidad, al interior del alma desde la superficie del ser, o el viaje ineludible de la vida a la muerte, siempre presentida y en potencia permanente, o el viaje del arte desde la ignorancia o la oscuridad hacia el ver, el conocer, hacia la luz, a pesar que nos encandile o enceguezca.

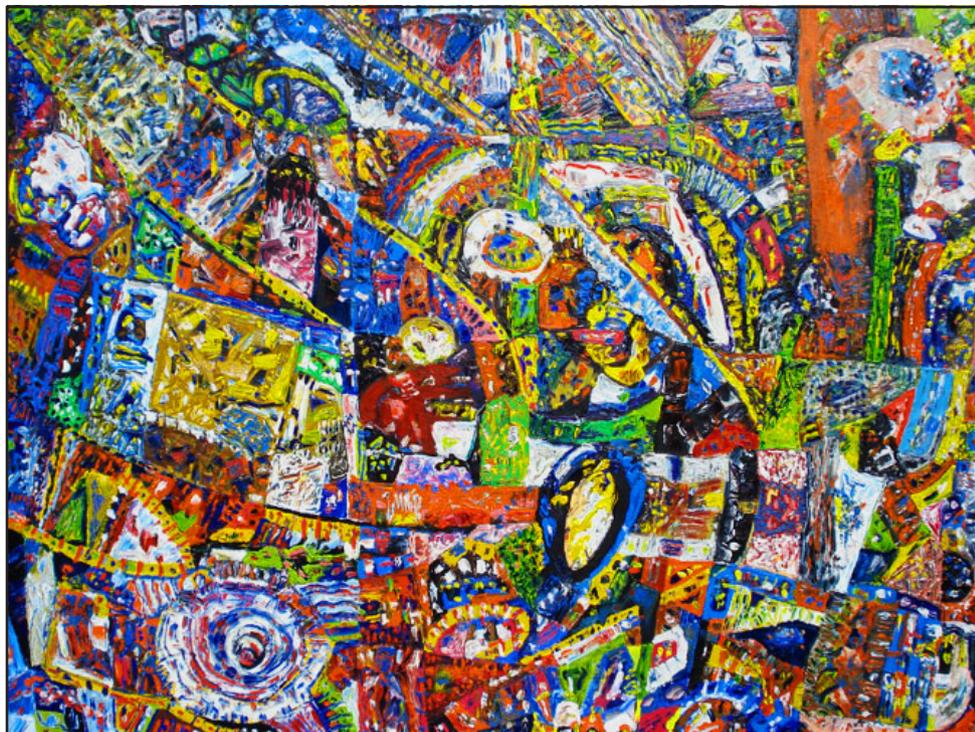
El viaje representa la búsqueda espiritual para encontrar un centro de luz en nuestro interior. Konstantin Kavafis, comenta:

Siempre en la mente has de tener a Ítaca. Llegar allá es tu destino. Pero no apresures el viaje. Es mejor que dure muchos años y que ya viejo llegues a la isla, rico de todo lo que hayas ganado, en el camino, sin esperar que Ítaca te dé riquezas. (p.46)

Al hablar o describir los posibles viajes, Kavafis habla de un viaje personal individual, que remite a la posibilidad del viaje interior, hacia la ciudad no conocida, hacia nuestro reino interior, es decir, llegar al territorio de uno mismo en el terreno personal incluido el del arte. Es un llegar a nuestros puertos y procesos, a nuestros temas, a nosotros mismos, en la intemperie propia, puestos en evidencia a través de la obra. El viaje interior que la obra y su hechura conforman, es decir, dan forma a lo que de subjetivo y personal se manifiesta y viene a nuestra presencia. Obra producto del trabajo con uno mismo, en el tránsito del viaje personalísimo recorriendo los fiordos de nuestra intemperie. Desplazamiento interno de ideas, sensaciones, afectos, evidenciados en la obra devenir VIII, recorrido de la mirada en el rectángulo soporte como metáfora del viaje inmóvil.

Visualizamos el viaje metafísico, el que busca humanizar nuestra condición, realizada a lo largo de la existencia, hacia el interior de nuestra esencia, representado en el viaje mítico de Teseo en busca de su honor y de su reino por el mar mediterráneo al territorio del Minotauro, al laberinto interno de la condición humana. S. Sontag (2005) pregunta, “¿Cuántos viajes debemos emprender para no estar huecos, ni ser invisibles? (p.14). ¿Qué viajes se deben hacer para calmar un dolor íntimo o un anhelo? (p. 30).

La imagen válida para la investigación espiritual es la del viaje, por ejemplo, los viajes en el tiempo, los de la literatura y del cine, tan presentes en el imaginario colectivo, para recrear y modificar historias individuales y colectivas. “Los viajes míticos se hacían hacia lugares situados fuera de la historia. El infierno por ejemplo, el país de los muertos (p.17).....viajar a China es como bajar a la luna” (p.39) (S. Sontang dixit). Ítaca, la tierra prometida, ya se encuentra dentro de cada uno: sitio, lugar, territorio, utopía, que buscamos afuera de nosotros, sin embargo, es el lugar desconocido que nos habita hacia nuestro interior, lo más próximo que tenemos y lo menos conocido, al igual que Jerusalén, la que fue destruida pero está ya en nuestra alma.



Título:
Devenir VIII.
Técnica:
Óleo sobre tela.
Medidas:
1.60 x 1.30 mts.
Fotografía:
Luis F. Matheus.
Año 2016.

Debemos tomar en consideración la voluntad del viajante, la voluntad de realizar el recorrido, de realizar los desplazamientos, el movimiento de lugar realizado por el ente en el transcurso del tiempo. Movilidad en acto de la vida misma como viaje; el viaje personal de la particularísima existencia para llegar a nuestra isla, a nuestra ciudad, a nuestro propio y personal reino, a nuestra Ítaca. ¿Y, las Ítacas, qué es lo que significan?, pregunta Kavafy.

Por ejemplo, si realizáramos un viaje a Alaska, movimiento de lugar, que es como ir a otro planeta, con la dificultad de organizarlo y de desplazarse en este territorio natural, nos remite a la preparación de los viajes de Magallanes o de Colón a estas tierras desconocidas. Empresas mercantiles, en la búsqueda de materias primas, para la Corona, desplazamientos de lugar llenos de dudas, falsas creencias, miedos, con sus riesgos reales e imaginarios.

El viajero que vacila, se pierde, tiembla, duda y acierta y vuelve a conseguir su camino. El viaje como forma de liberarse de un peso. El corazón es el más exótico de los lugares hacia el cual pocas veces dirigimos nuestras velas, en la búsqueda de recorrer laberintos interiores. El viaje por la ruta de Santiago. El viaje a los paraísos artificiales de los demonios rojos, negros y azules de la droga.

Este es el tema de exploración, a partir del dibujo, de la gráfica, de la pintura y desde el territorio de lo tridimensional. El tema es fundamental para el encuentro del estilo, es decir, la marca personal que identifica nuestro trabajo, ya que es una meta en el recorrido plástico propio, muy a pesar del desacuerdo actual de muchos artistas plásticos contemporáneos.

La movilidad como tema de la pintura, el desplazamiento por el lugar geográfico del espacio plástico, generando recorridos visuales, ritmos, texturas, zonas de color matérico, movimientos de lugar y movimientos cualitativos internos, desplazamientos psíquicos y desplazamientos de ideas en el territorio del soporte, como problema de espacio ficcional, todo lo cual, me permite construir progresivamente el texto del relato pictórico propio. La pintura todavía tiene cosas que tratar y que decir con los medios de su tradición. Los problemas de la vieja pintura. El significado de la antigua tradición, y la actualización de la pintura en diálogo con su misma tradición. ¿Por qué partir siempre de cero? Defecto y angustia muy nuestra. Tener la fortaleza y el valor de ser el artista que se desea explorando los propios temas hasta sus profundidades para ser y vivir y producir algo que valga la pena, el trabajo y la angustia de superar lo incierto y las dudas del propio trabajo.

Muchos artistas plásticos han dejado constancia de sus ideas plásticas a través de sus escritos, como por ejemplo, Matisse, Van Gogh, Dubuffet, Soto, Alejandro Otero, Torres García, Beuys, Quintana Castillo, todos con capacidad autocrítica, han expuesto lo que consideran su propuesta y las han desarrollado en el trabajo plástico, siendo éste último el centro y el estímulo de la reflexión, a partir de la verbalización de sus procesos creativos.

El arte se manifiesta en acto, al hacerse presente la obra. Ahí, delante de nosotros, para su disfrute y comprensión, condición necesaria para hablar de cultura, es la existencia material de la obra, de calidad plástica dentro del particular y diverso mundo de cada creador. Diversidad, excelencia, sutileza, afinamiento de la mirada y del hacer, definen este proceso.

Jesús Soto, al incorporar en su obra materiales tales como plexiglás, nylon, aluminio, así como al integrar al espectador dentro de ésta, da lugar al acontecimiento visual-vivencial, en el transcurso del tiempo y en el espacio real de la puesta en escena de la obra. Soto investiga las relaciones de las formas y de los elementos compositivos, estudia la relación figura fondo entre estos elementos, diluyendo los contornos de la forma. Desarrolla también el concepto de la energía, elemento fundamental de la materia, del universo, desmaterializando los límites de las formas al ponerlas a vibrar a partir de sus relaciones cromáticas contra el fondo del soporte o del penetrable, o de la obra en relieve para generar la visión-ilusión del movimiento.

Investigación proyectiva basada en el estudio de elementos de la física actual, del espacio como problema perceptivo y filosófico, de la manifestación de la materia como estados de energía, además de la incorporación de nuevos materiales y del espectador en la elaboración de la obra.

Refiere el mismo Soto:

En otros tiempos el artista se sentía como testigo exterior al mundo, cuyas armonías recomponía a su manera, desde afuera, creando relaciones de formas y de colores sobre tela. Por el contrario en nuestros días nos sentimos en el mundo como el pez en el agua. Nosotros ya no somos observadores, sino

partes integral de lo real. Ya no tenemos al hombre aquí y al mundo allá. El hombre está en la plenitud, y es esta plenitud la que yo quisiera hacer sentir con mis obras envolventes. No se trata de volver a la gente loca, de apabullarlos con efectos ópticos. Hay que hacerles comprender que nosotros estamos inmersos en la trinidad espacio-tiempo-materia. (El Universal, Omar Lares 23/02/2006, página cultural).

Soto logra en su obra esto que propone. Circunstancia de gran complejidad en el arte, es decir, la de armonizar lo que se piensa, lo que se dice y la obra que se hace que representa esto que se dice.

Visualicemos “El Cubo Rojo de Nylon”: etéreo, levitante, volúmen geométrico antigravitacional suspendido en el espacio, como si de un holograma virtual se tratara. Obra del presente desarrollada con sutileza y contundencia en el espacio. Se realizó en París un homenaje en el Centro Pompidou, al artista-investigador Jesús Soto, con una exposición retrospectiva de su obra.

La crítica y escritora María Elena Ramos, cataloga al cubo rojo como pieza fundamental de la modernidad abstracta universal, expresada en esta forma abierta, en su permeabilidad física que permite también la transparencia de la mirada, asociada a la luz, al vacío, a lo vibratorio de la obra, es decir, desmaterializa la realidad con la materia del arte.

La obra de arte está planteada como propuesta de investigación en el caso de Soto, así como en las obras de Joseph Beuys concebido como investigador de la vida a través del arte. La obra es un territorio estético ampliado dentro del campo a su vez ampliado del arte, que contiene pensamiento científico y filosófico, vivencia artística, actualización de la materia y fusión de los géneros artísticos, cargada de concepto, materia y virtualidad.

Dentro de la tradición plástica tenemos a Picasso, quien en sus obras incorpora el movimiento detenido, trabaja el detalle y amplifica el fragmento, además, desarrolla con soltura, fuerza gestual y visual los elementos del lenguaje plástico. Motivos todos de su investigación plástica, base de sus aportes técnicos y conceptuales al lenguaje plástico universal, para transformar el arte de su época. Se constituye en fuente nutricia de los movimientos y de los artistas del siglo XX. Duchamp traslada al terreno de las ideas la producción material del arte, es decir, niega la pintura retiniana y le asigna al lenguaje escrito un mayor poder significante, a pesar de haber realizado buena pintura al óleo.

A mi modo de ver la pintura todavía tiene mucho que decir con los temas y las técnicas tradicionales, a partir del diálogo con la tradición artística para actualizar sus contenidos y sus técnicas. Son muchos los artistas plásticos que podemos citar, que sirven de guía en el proceso de investigación en el arte, como por ejemplo: Cezanne, Brancusi, Moore, Calder, Chillida, Tapies, Alejandro Otero, Gego, Quintana Castillo, estudian, indagan, investigan sobre la composición y la estructura del color, la síntesis y el dinamismo de la forma, el volumen, el movimiento, lo gráfico, lo matérico y el símbolo, la abstracción, el espacio y la relaciones, lo topológico de la imagen respectivamente.

El problema del movimiento incorporado como tema en la pintura, en la imagen fija, lo tenemos expresado en el movimiento lineal y gráfico de la pintura gestual, así mismo como en la pintura cubista, por la multiplicidad de vistas y perfiles de la forma que incorpora en la imagen única, que congela y petrifica el movimiento.

Para realizar nuestro trabajo de dibujo y pintura nos apoyamos en algunos de los conceptos planteados por Aristóteles en la metafísica, tales como: movimiento, reposo, movimiento de lugar, movimiento de cualidad, movimiento local. La mayoría de éstos como desplazamiento en el espacio real a ser representados como sugerencia y metáfora de la movilidad, en el espacio ficcional del soporte del papel o de la tela.

Ejemplo de la representación del movimiento, con imágenes fijas, lo conforman las imágenes de los medios impresos, ya que el dinamismo del movimiento al congelarse en un punto y representarse como imagen única en el foto-reportaje, la imagen detenida de un suceso cotidiano en movimiento, en la que este se fragmenta y se congela en una toma fotográfica fija. También se sugiere el movimiento interior de cualidad, por la desintegración de la mirada a partir de la penetración psíquica del artista en el tema tratado y, nos saltan a la memoria los óleos explosivos de Francis Bacon, taselando y fragmentando su autorretrato, los óleos de Lucian Freud, dramatizando la figura desnuda entrada en carnes putrefactas de sus modelos. Brueghel, en un óleo que incluye en la composición unas líneas de fuga que sugieren profundidad en la cual la figura central se representa corriendo, figura en primer plano, deteniendo el movimiento, figura que mira hacia atrás, sugiriendo el desarrollo de la carrera, titulada el “Pastor huyendo del lobo”, es decir, indica el movimiento como desplazamiento de lugar con el recurso de una imagen fija, que congela un momento de la acción continua de un hecho real, crónica de su tiempo. Por ser tan solo una imagen única y fija, debemos poetizarla, cargándola de contenido plástico en su verdad pictórica.

Por su importancia, profundidad y trascendencia, como ejemplo de investigación plástica, nos interesa destacar el trabajo plástico de Jesús Soto, y al respecto, el profesor Plinio Negrette (1992), de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Los Andes (ULA), analiza su obra, y propone:

Este texto intenta abrir la puerta a una discusión en torno a la naturaleza del arte como vía del conocimiento, en pie de complementariedad con la vía científica. Es desde este ángulo que enfoco el aporte de Soto. En una primera navegación tras el conocimiento, Sócrates tropieza con las experiencias del Mundo sensible y logra, en su descripción, la formación de conceptos universales. Una segunda navegación es la propuesta socrática en su ansiosa búsqueda por comprender la fuente original del conocimiento; quiere Sócrates descifrar la clave que articula lo real con lo posible en un proceso continuo y natural; se trata de ver cómo la imagen que tenemos de la naturaleza real armoniza y se expresa en un imaginario así mismo real y posible.

Ante el problema de cómo la razón puede acceder al conocimiento de lo real, de lo sensible, Sócrates creyó encontrar respuestas en el Nous de Anaxágoras, pero se desilusionó. La verdad es que esta segunda navegación (en la metáfora socrática) fue realizada por los pensadores modernos (Kant entre ellos), pero la respuesta hallada confirmó, un peso predominante a lo racional-científico como vía del conocimiento, en detrimento de la vía artística. (p.1)

Ha prevalecido en occidente la vía racional, al no privilegiar otras vías humanas del conocimiento, asignándole importancia excesiva a lo racional. Sin embargo, la razón puede dar cuenta de una fracción de la totalidad, no de la totalidad del ser en el universo en sus distintos niveles energéticos, por demás, estudiados y planteados por Soto en sus obras.

La descripción de la realidad hecha por la física (cuántica) aporta elementos que estimulan la comprensión al intentar la fundamentación de lo que en una lectura de la obra de Soto, pudiéramos llamar lo racional-artístico como vía de conocimiento.

Continuando con la lectura del texto del profesor Negrette, tenemos:

“Esto sería la tercera navegación. He aquí el punto de partida de Soto: Cómo articular la creación de la conciencia con la verdad del mundo sensible explorando su máxima posibilidad de actuación y expresión. Pero ¿cómo se justifica la articulación de esa imagen, representada por la conciencia, con lo que está afuera? Soto intuye que ello se realiza mediante un principio de unión: una relación.

El artista investigador, Jesús Soto, ha indagado en aspectos que si bien se hallan estrechamente vinculados a las búsquedas de la plástica contemporánea, corresponden al campo de la ciencia, a sus problemas y conceptos, como el problema del tiempo, lo inmaterial de la energía como manifestación de la materia, y la energía misma. Este apoyarse en lo científico no ha constituido para el artista una limitación, por el contrario, consciente de las particularidades que lo diferencian de lo artístico, ha profundizado en el conocimiento de esos aspectos que soportan filosóficamente su trabajo de investigación plástica.

Esa incesante investigación del espacio y el conocimiento de lo que él llama valores universales fundamentales se reflejan de manera permanente en su obra. El espacio y la ambigüedad con respecto a sí mismo que plantea su finitud, su multiplicidad, y la validez de esa multiplicidad, la conciencia de su presencia y lo inasible de su ausencia, constituyen aspectos primordiales en la propuesta plástica de Soto.

Notable es su entusiasmo por ese cuadrado blanco sobre blanco, captando de inmediato por el artista como pintar la luz sobre la luz. Pareciera una invitación aceptada para realizar una tercera navegación, asumida por Soto como un programa de investigación; el conocimiento de la realidad pasa por el conocimiento de la luz: la realidad no existe como tal, sino en función de la luz. Se desprende entonces el hilo conductor de esa exploración permanente y apasionada que el mismo Soto ha caracterizado como una búsqueda racional: el arte puede ser pensado”. (pp. 2-3)

Como hemos visto, la luz como materia plástica y materia del pensar, el movimiento óptico y real de la obra como fundamento del arte cinético, la energía del universo como soporte teórico de la obra, lo relacional de la obra, la temporalidad incorporada a ésta, conforman el sustrato de ideas y de vivencias en la obra plástica de Soto, mezcladas ambas para producir y crear algo nuevo que le transmite poesía a lo cotidiano. Recordemos el “Cubo Rojo” levitante, inmaterial, holográfico, en contraposición a la propuesta de Duchamp de la “Mujer bajando la escalera”, metáfora del movimiento con los medios tradicionales del arte.

Acción / reflexión / acción / Obra / idea / obra / Creación/ reflexión / creación/ en Soto y en el arte resumen el método y las acciones que definen el proceso artístico en sus mo-

mentos fundamentales, cuyo centro de articulación es la transformación, como cambio de cualidad, de la materia artística mediante herramientas manuales y mentales.

Alejandro Otero (1990), en relación a este mismo proceso, comenta:

Nuevos conceptos de realidad, nuevas sensibilidades en arte tienen que traer como consecuencia lenguajes o formas nuevas... si observamos una obra de Picasso, El Guernica, vemos la unidad de carácter que adoptan las formas, la coherencia de la escritura del cuadro, pero cada una de sus partes, de sus formas, es única... Debemos insistir en que no se trata únicamente de irrepitibilidad de las formas, cosa de por sí importante, sino de la fuerza y significación expresiva con que se dan". (pp.14-15)

Es decir, de la forma plástica y de su fuerza visual expresiva, de su significación dentro del texto de la obra.

Se observa en estas reflexiones el peso sustancial que tienen tanto la práctica artística generadora del objeto estético, como el manejo de los conceptos plásticos que permiten su aparición. El problema del arte se ubica en el terreno de la forma y su configuración dentro de su espacio y en su tiempo, relacionando los términos de forma, arte, lenguaje, expresión, novedad, texto, creación.

Afirmamos que dentro del género pintura, se puede expresar y actualizar diversos contenidos, es decir, la pintura tiene mucho que manifestar, en diálogo comunicante con la tradición, a pesar del imperio de la imagen impresa, audiovisual o digital. Queremos actualizar la pintura-pintura dentro del tema propuesto, conservando el manejo técnico de la tradición, superponiendo capas y momentos, fragmentos de imagen, marcas gráficas, pinceladas y restos de materia para problematizar la imagen actual de la pintura y generar nuevas significaciones con la materia de siempre, ya que, uno de los problemas que nos atañe es el de actualizar la imagen, representando el presente con las técnicas de siempre.

Alejandro Otero (2009) destaca la investigación del problema del espacio plástico, llevada a cabo por Cezanne y Mondrian para reforzar la propuesta de actualización plástica de la tradición:

“Los últimos diez años de su pintura son un Cezanne inédito y revolucionario, que solamente era posible a partir de lo que había llegado a hacer en sus últimas ‘Santa Victoria’. Descubre y desarrolla un concepto de espacio que no era presumible en ninguna de sus obras o periodos anteriores. En este momento desafía el orden doméstico de la organización plástica a través de toda la historia, para revelarnos el ámbito ambiguo del espacio verdadero, es decir, cósmico. Las referencias formales (esa especie de placas cromáticas transparentes y superpuestas), que originan ese espacio, pueden leerse en cualquier dirección, sin que ninguna de ellas represente punto jerárquico alguno. Es un espacio con significación y dinamismo propios cuya raíz no está en lo perceptible, sino en lo imaginable en términos al mismo tiempo abstractos y reales. Fue la primera vez que alguien tornara tangible ese concepto, por otra parte igualmente original. Es el espacio no visible el que nos hace percibir, al revestirlo de sus contenidos. Lo hizo Mondrian al transformar su propia obra y abrir nuevas vías al arte (La vibración pura como

expresión directa de la energía), con los “Boogie-Woogies” del final. Nadie hubiera podido imaginar un vuelco tan espectacular, en una pintura basada en la reflexión sobre lo estable, seguro y permanente”. (p.405)

Ambos trabajaron con medios de la tradición -óleo sobre tela-, ambos cambiaron la representación tradicional por una nueva representación, por imágenes propias a partir de búsquedas interiores asumidas como inaplazables. Sin lo técnico no hay arte pero lo que permite su evolución son los distintos modos de ver, base de nuevos modos de hacer, apoyados en conceptos inteligentes, y en la sensibilidad segura y dispuesta de cada uno.

De lo que se trata es de vivir y de poder hacer, ya que el arte se nutre de ambos procesos. La importancia del hacer, no hacemos lo que queremos en el arte sino lo que podemos. Sin embargo, la esfera del arte es un territorio del hacer y del pensar. Paralelamente al trabajo gráfico, al proceso pictórico, y a la indagación tridimensional, desarrollamos una investigación referente a lo que se denomina Dibujo Escultórico, interrogándonos sobre cuáles son sus elementos más característicos, en lo relativo de la equivalencia visual entre lo bidimensional y el volumen-forma, es decir, de su representación gráfica con los medios y con las técnicas del dibujo artístico tradicional. Nos interesa aclarar y practicar, que se denomina Dibujo Escultórico y cómo se representa en relación con el estudio de la forma escultórica contemporánea, para destacar el peso en el espacio ficcional del soporte, de la forma enraizada en este espacio plástico autónomo.

Lo planteado como tema, las lecturas, la observación de obras de artistas del pasado y del presente, la búsqueda de claridad conceptual sobre el problema, las influencias y las preferencias artísticas, la comprensión del volumen como hecho escultórico, la práctica del dibujo, la conversación sobre arte con los colegas, la historia personal, conforman parte del sustrato de ideas, imágenes y obras que me impulsan a crear en arte, y a creer en mis capacidades. El ejercicio profesional del arte en fin de cuentas es un problema de confianza en uno como sujeto creador, apoyados en la compañía del trabajo de otros artistas presentes y ausentes, con los cuales se establece un diálogo activo y franco entre las obras y los procesos creativos.

Un elemento importante para conformar el estilo y el lenguaje propio, es el tema, que permite una orientación general y una presencia permanente de éste en segundo plano, al momento de realizar la obra, conducida por la libertad, la intuición, el disfrute, y la incorporación del azar y del juego al momento de materializar las ideas plásticas en el trabajo. El tema no es una camisa de fuerza, y la obra se realiza con el ejercicio de la libertad en cuanto a técnicas, manipulación de los materiales y conceptos, en base al diálogo que también se establece entre uno y la obra en el proceso mismo de su realización.

Es fundamental en este proceso creativo, la exploración de los medios y conceptos del dibujo artístico, haciendo énfasis en el Dibujo Escultórico. Mediante el trabajo de las técnicas afines trabajo con el aguafuerte, además de la pintura al óleo, sumando a ello las propuestas tridimensionales en lámina metálica, materiales sobre los cuales investigo, exploro combinaciones posibles, efectos y posibilidades, lo que a su vez es una investigación personal de los materiales, para actualizarlos y doblar sus resistencias.

Empleo varias metodologías de trabajo puestas en práctica en distintos talleres, tales como el método de dibujo de Betty Edwards, el método de dibujo del artista americano Jo-

seph Patrick, el método del pintor Frank Hayder, y el método fragmentario del pintor venezolano Asdrúbal Colmenares. Sumado a ello, la propia formación en dibujo perceptual.

Todos estos métodos me permiten generar un conjunto de dibujos en bocetos, apuntes, proyectos, que a su vez dan forma a un banco de imágenes, que tendrán fines diversos y que posteriormente serán desarrollados unos en gran formato, otros en aguafuerte, otros en volúmenes escultóricos y otros en pinturas, dentro de la línea visual del tema del trabajo propuesto. Sin embargo, actualmente ejercito la pintura como centro articulador del trabajo creativo de modo casi excluyente.

Proceso asumido como un trabajo de investigación plástico, abierto a influencias y a soluciones de las otras artes, de la música, de la literatura, de la danza, del cine, del teatro, de la ciencia, para incorporar técnicas, ideas, lecturas y dar forma a las soluciones del proceso creativo personal.

Edwards Hopper, pintor americano autor de muchas buenas pinturas como por ejemplo “Noctámbulos de 1942”, óleo/tela, comenta que lo fundamental del artista es su trabajo plástico, cultivando la mirada, valor para realizar lo que debe apoyado en su propia y segura sensibilidad para ser personal e independiente (Hopper dixit).

El tema del viaje, contiene un segundo nivel de lectura, menos visible, como lo es el tema de la movilidad, del movimiento, del desplazamiento físico de los seres. Tema que soporta, nutre conceptualmente y vivencialmente al tema del viaje. El viaje también es la metáfora, el símbolo de un movimiento interior más personal y más en profundidad del ser, del sujeto humano particular. Propuesta que surge de la vivencia propia, que busca manifestarse y expresarse a través de la imagen, a través de los recorridos gráficos, sobre la tela, y que se desarrolla en la propuesta volumétrica del paquete postal, obra concepto que viaja ella misma, se nutre y se transforma, regresando al punto de partida siendo otra, como por ejemplo el paquete postal II ubicado en un jardín interior de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes.



Título:
El Paquete Postal II.
(Houdini no se encerraba tres veces).
Técnica:
Cemento, vidrio, piedra y madera.
Medidas:
0.70 x 1.40 x 0.90 mts.
Fotografía:
Luis F. Matheus.
Año 2013.

Recordemos la pintura al óleo de Velázquez, “Las Hilanderas”, metáfora visual que representa la imagen congelada del movimiento de la rueda que gira, crónica de la vida

cotidiana en la rueda de la vida. El movimiento como problema plástico del cinetismo, incorpora también en la obra varios tipos de movimiento: el movimiento real con la inclusión de máquinas que mueven elementos de la obra, el movimiento óptico, como ilusión por el desplazamiento del espectador frente a la obra, el movimiento virtual o vibratorio que diluye las formas y sus contornos por el contraste de la relación figura-fondo mediante varillas metálicas o de nylon, o a través de planos de color traslúcido, como en la obra de Soto. En la imagen Devenir XII, aspiramos representar recorridos visuales empleando contrastes de color, contrastes lineales, texturas y campo matérico que definen el movimiento visual de quien observa la obra. No incorporamos el movimiento real en la obra, ni incluimos al espectador en ella, sino más bien creamos la imagen metafórica del movimiento, representando direcciones, sentidos, vistas aéreas de los posibles desplazamiento del ser en su interioridad, en el devenir cotidiano.



Título:
Devenir XII.
Técnica:
Óleo sobre tela.
Medidas:
1.00 x 1.10 mts.
Fotografía:
Luis F. Matheus.
Año 2016.

Recordemos algunas obras del movimiento futurista, o la obra pictórica La mujer bajando la escalera, tanto la de Duchamp, como la de Gerhard Richter, y las imágenes cubistas que miran al objeto desde diferentes lados, lo que remite al movimiento del que observa desde distintos puntos de vista y que se representan simultáneamente, y el descenso de las figuras por la escalera como la imagen congelada del movimiento del cuerpo en el espacio. Como telón de fondo, el desplazamiento del cuerpo y el desplazamiento de la mirada. Representación de lo móvil con lo inmóvil, con el reposo.

El arte es una de las vías del conocimiento como anhelo básicamente humano. La técnica y la materia no hacen al arte, pero sin ellos no es posible la existencia del arte. El tema no hace el arte, sin éste no visualizamos la obra. ¿Existirá en el futuro un arte sin la materia y sin el tema? El arte va más allá de la materia densa o leve y trasciende al tema de la obra. Debemos incluir para finalizar, lo que comenta María Elena Ramos (2001) sobre la cultura venezolana actual:

“Cabe entonces esperar que el proceso cultural que habitualmente se da en pasos, y a lo largo de un tiempo (invención/ producción/ divulgación/ reflexión/ producción de teorías/nuevas invenciones...) amplíe el conocimiento, genere nuevos giros, desoculte zonas de sombra... Esos procesos hacen

posible la experiencia hermenéutica, logrando avances en el proceso civilizatorio del pensar, el saber, el decir, y sus influencias en el hacer, el construir, el proceder”. (p. 41)

A partir de las ideas planteadas proponemos los siguientes enunciados para conformar el punto de partida de otras reflexiones, posibles líneas de trabajo teóricas y acciones plásticas a ser desarrolladas, específicamente en nuestro caso, a partir de los medios tradicionales de la pintura:

1. La pintura como espacio subjetivo privado, para develar, profundizar y habitar el ser interior creativo.
2. La pintura como lenguaje para la acción y la reflexión con sus específicas cualidades, que producen sentidos, relatos y apertura de caminos de expresión y representación. Texto visible, audible y palpable.
3. La pintura que emplea como recurso compositivo el encuadre pictórico fijo en relación con las tecnologías de la cámara oscura, de la cámara fotográfica, de la cámara lúcida, de la cámara platónica de la caverna.
4. La mirada de la pintura, sus modo de ver, fragmentado, sintético, total, para pensar y ver en clave pictórica.
5. La pintura es un viaje estético, personal, íntimo, lúdico, intuitivo, racional, emotivo, incierto.
6. El movimiento aparente, detenido, ficcional, congelado de la pintura, para evidenciar la movilidad de los entes en el espacio virtual del cuadro; y el soporte como problema y comprensión del espacio pictórico.
7. El diálogo propio con la tradición pictórica como sustrato de ideas y propuestas, alimento y referente de lo contemporáneo del arte, en donde muchas veces la vanguardia es más bien la tradición bien entendida y valorada. Requiere la pintura oficio, dedicación, talento, estudio
8. El lenguaje no verbal de la pintura cargado de silencios que nos gritan, con su sintaxis, su gramática, sus valores formales, en diálogo poético entre los elementos del cuadro.
9. Lo real de la pintura; La búsqueda de la verdad a través de este oficio.
10. La pintura como medio actual, vigente y vivo, para el encuentro con la propia personalidad artística, con el propio carácter, a lo cual debemos adhesión y seguimiento.
11. La pintura imita, interroga, crea desafíos y puede llegar a ser una máquina del tiempo, por su cualidad anticipatoria y predictiva de lo que la obra va a ser.
12. La pintura puede definirse como la experiencia espiritual de lo humano a través de la materia y del lenguaje.
13. La pintura como una tecnología del hombre metafísico, para establecer relación real con el ser, para desarrollar una ontología de lo cotidiano.
14. Aristóteles dice que todo hombre desea conocer, y una vía del conocimiento es la investigación en el arte, todo lo cual crea conocimiento a través de sus medios, conceptos y líneas de trabajo.
15. En las artes visuales y en los otros géneros artísticos, los problemas a desarrollar son personales, particulares, puntuales, muchas veces sencillos y no por ello superficiales.
16. La pintura no ha muerto, continua con mucha vitalidad.

Para finalizar y seguir reflexionando sobre estos y otros aspectos del arte y de la pintura, considero que pintar al óleo en el presente no es una actitud ni una vocación que ha llegado a su fin, y busco e investigo puertas de acceso a otras propuestas pictóricas dentro de las obras de la tradición, como en su momento Soto partió de las obras de Mondrian y lo que nos refiere sobre sus penetrables como territorio abierto no explorado hacia nuevos horizontes.

Mis preocupaciones plásticas se orientan actualmente hacia el contraste del color, hacia los campos del color interactuando mutuamente, a que el color se valore como materia con su carga de sensualidad y potencia psíquica expresiva, para crear climas de interés cromático y zonas texturales de fuerte evidencia material. A su vez, superponiendo planos y grafismos para generar vibración del color y levedad en algunos planos compositivos. Materia viva, dúctil, materia de siempre que aspira a sensibilizar y a cargar de sentido el espacio pictórico y la vida propia.

Referencias Bibliográficas

- Alejandro, Otero (2009). *Memoria Crítica*. Caracas: Artes Ana Group Editores. Editorial Arte.
- Alejandro, Otero (1990). *El Territorio del arte es enigmático*. Caracas: Fondo editorial Museo de Arte Contemporánea de Caracas Sofía Imber.
- Aristóteles. (1986). *Metafísica*. Buenos Aires: Ed. sudamericana. Traducción de Hernan Zucchi.
- Constantin, Kavafy, C. (1987). *Cien Poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores. Traducción Francisco Rivera.
- Fricke-Honnef, Ruhrberg (1998). *Art of the 20th Century*. Volumen I. Painting. Bonn Germany. Ed. Taschen.
- Manuel, Quintana Castillo (2010). *Cuaderno de Pintura*. Caracas: Monte Ávila-Editores.
- María Elena, Ramos (2012). *La cultura bajo acoso*. Caracas: Ediciones Artesano.
- María Elena, Ramos (2001). *Armónico-Disonante (reflexiones sobre arte y estética)*. Caracas: Ediciones Ucab.
- Plinio Negrete (1992). *Tercera navegación. Texto inédito de la obra de Jesús Soto*. Mérida
- Roberto Guevara. (1981). *Ver todos los días*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Shelley, Carson (2012). *Tu cerebro creative*. Cambridge. Ediciones Profit.
- Susan, Sontag. (2005). *Yo, etc*. Madrid. Editorial Suma de letras.

¿Trabajo especial o trabajo de investigación? Una distinción importante en el establecimiento de protocolos y baremos para trabajos creativos

9

Es común hablar en nuestras universidades de: Trabajos de grados, Trabajos especiales de grado, Trabajos de investigación y Tesis como sinónimos; como expresiones equivalentes a una misma idea y por consiguiente a los mismos protocolos, los mismos métodos y las mismas epistemes.

La sinonimia ha ocasionado errores que van desde la concepción del proyecto y su presentación, hasta la evaluación del mismo, por lo que su justa distinción se hace necesaria, en aras, sobre todo, de dar claridad a sus ejecutores y evaluadores.

Como su nombre lo indica un **Trabajo de grado** es un trabajo cuya presentación y aprobación otorga la venia para obtener un grado académico. Los Trabajos de grado pueden ser de distinta naturaleza (tal y como de hecho ocurre en el nivel universitario) unos son trabajos especiales, otros trabajo de investigación.

Un Trabajo especial es una modalidad que algunas universidades admiten como trabajo de grado. Su rasgo esencial y clave es su condición especial. Por ser especial, su planteamiento es original, fuera de convencionalismos y se desarrolla sobre la base de la creatividad y sus procesos, de allí que el objeto a evaluar sea la creatividad en grado superlativo.

El Trabajo especial no amerita ni obliga al paso por estadios investigativos previos, pues, el tema o evento a estudiar ya se encuentra adelantado en investigaciones anteriores. Es así como el creativo debe apoyarse en este conocimiento y a partir allí, y con habilidades y destrezas propias o adquiridas, ejecutar una acción creativa que dé respuesta a una necesidad, una inquietud o un problema, por lo que la actividad que le compete es, como vemos, eminentemente creativa, innovadora y heurística.

Un Trabajo especial se deriva de una propuesta de proyecto especial; trabajo que pone en práctica, como señala Hurtado (2010) la imaginación, la experiencia y la reflexión. Lo que se quiere desarrollar es un proceso eminentemente creativo que evidencie el dominio o la competencia del autor en un área específica.

Por estar su naturaleza signada por el hacer, el hecho práctico, el ejercicio en perfección, el modelo epistémico que lo sustenta es el pragmatismo, postulado filosófico que entiende el hacer y el pensar como un hecho continuo e indivisible, donde teoría y práctica se dan en conjunción.

Visto que no es un trabajo de investigación, mal puede evaluarse con los criterios de una investigación. Su protocolo y baremo debe ser distinto, pues su intención es distinta. Por ejemplo: en primer lugar hay que entender que su origen no siempre es un problema, a veces es una necesidad, una inquietud, un impulso que lleva al creativo al compromiso de su ejecución.

Luego, sus métodos no son siempre lógicos y predecibles, debido, claro está, a lo ya expuesto por la neurociencia actual: el pensamiento del creativo no siempre es convergente, ordenado y sistematizado.

Y tercero, su objetivo es crear algo, un objeto, un programa, una propuesta.

En un Trabajo especial se valoran los resultados de la aplicación de un proceso que, en cada paso, en cada especificidad, es una creación nueva. De allí que los métodos a seguir sean los propios de un proceso creativo, y, como cada proceso creativo es particular, los métodos, así como sus técnicas, tácticas y estrategias, se orientan a la naturaleza de lo que se quiere producir.

Es decir, será distinto el método para diseñar un edificio, un libro, una pintura, una obra musical, de teatro o una película, dado que cada uno de ellos tiene su particularidad y en muchos casos será el temperamento del creativo el que indique ese camino. El odo.

Luego, vale decir, el objetivo del Trabajo especial, bien orientado, puede impactar significativamente en el conocimiento. Por lo que también constituye una forma de generación de conocimiento.

De modo que, se hace necesario, sobre todo para las instancias que evalúan y promueven trabajos creativos, conocer su particularidad y especificidad, así como darles reconocimiento a través de baremos y protocolos que den cuenta de su naturaleza. Pues constituye un error, así como una transgresión, evaluar y presentar un proceso con los criterios de otro proceso, que aunque similares, son distintos.

Es así como hay que advertir que un Trabajo especial, puede tener como punto de partida, más que un planteamiento del problema, un planteamiento de la propuesta donde se indique cuál es la intención del creativo; por qué se ha planteado esa propuesta; a quienes beneficia; cuál es su objetivo; cuál es la intención de la propuesta. Este hecho, si bien tiene similitudes y parentesco con el llamado planteamiento del problema, no se trata de lo mismo, pues su origen no necesariamente es un problema.

Luego de esto, es importante, sobre todo a nivel de la Academia, que se dé cuenta de los fundamentos teóricos, conceptuales, referenciales, históricos, legales del tema o evento que se está tratando. Es decir, lo que se conoce del tema, pues, sin duda, tanto el creativo como el investigador universitario, dentro de sus competencias, debe mostrar dominio amplio de su conocimiento acerca de lo que está tratando. Es allí donde se muestra todo eso que el creativo conoce, que ya tiene integrado a su ser y que constituye base y fundamento para la siguiente etapa que es crear.

Acto seguido viene el proceso creativo. Este puede ser establecido a priori, disponiendo de los múltiples métodos sistematizados que existen en el universo del saber o por el con-

trario, puede ser expuesto a posteriori una vez que el creativo ha culminado su actividad creadora. En este caso el creativo aplica técnicas e instrumentos propios del ámbito en el que se desarrolla (no de investigación); y luego, sistematiza su método y lo expone y propone como una nueva manera para conseguir un resultado.

Es probable que esto último cause ruido en las mentes más convencionales y ortodoxas, pero no estaría mal recordar que todo método y todo camino del cuál hoy disponemos, no fue otra cosa que un atrevimiento de un osado que decidió tomar otro derrotero y luego contar cómo lo hizo. En este sentido es importante, insistir, en salvar esta posibilidad.

Finalmente está el producto. Sin duda éste termina en muchos casos en un objeto material o una propuesta a ejecutar. En Arte y Diseño esto se traduce en expresiones plásticas, escénicas, musicales, del movimiento, de comunicación gráfica, etc. Este producto, hay que decirlo, no es caprichoso. Como se muestra en el recorrido, ha sido fruto de un explorar, pensar, conocer, por lo que no desmerece valía respecto a los productos de investigación que suelen ser de naturaleza más abstracta, teórica o conceptual. Este producto, integra un saber y lo aplica como solución a necesidades e inquietudes, por lo que su desconocimiento como producto académico no evidencia otra cosa que un modelo epistémico obsoleto y desactualizado.

Puestos a ver, la bifurcación entre un trabajo especial y el trabajo de investigación ocurre en el proceso metodológico. Planteado el problema o la propuesta; hecha la revisión documental, el creativo transita por un camino y el investigador por otro.

El **Trabajo de investigación**, como sabemos, es un trabajo cuyo rasgo particular y diferenciador es su proceso metódico, sistemático, convergente, justificado y racional. Su objetivo fundamental es la generación de conocimiento nuevo y su producto varía de acuerdo al tipo de conocimiento al que apunta. Aunque nadie niega el sino creativo y original de una investigación, no es este el acento de la misma, por lo que en estos casos es más fácil pre establecer y plantear a priori el camino, método o recorrido, lo que hace la gran diferencia con el Trabajo especial.

Dada su larga trayectoria en el contexto académico, el Trabajo de investigación cuenta con protocolos y baremos bien instituidos por sus evaluadores, sin embargo, en los últimos tiempos se ha evidenciado que muchos modos de hacer ciencia no se sienten identificados con estos modelos.

La razón tiene un componente histórico a resaltar. Como sabemos, la investigación responde a criterios establecidos por modelos epistémicos y no es secreto para nadie que el positivismo ha sido el modelo imperante en nuestra academia. Su impronta, aunque muchas veces la neguemos con ímpetu, se cuela con facilidad en nuestros juicios y reflexiones, de allí, por ejemplo, el empeño en hablar de tesis, hipótesis, comprobación, verificación y planteamiento del problema.

En el positivismo estos términos y categorías tienen sentido, son lógicos y responden a un criterio muy claro acerca de qué es y cómo se hace ciencia; sin embargo, lo que no tiene sentido es pretender que estos mismos criterios apliquen para todos los modos del quehacer científico y más aún, que sólo se considere como hecho investigativo aquel cuyo resultado sea una “tesis”.

Una tesis es apenas uno de los múltiples resultados a los que puede llegar un Trabajo de investigación. La tesis se caracteriza por ser una proposición u opinión que se intenta o

puede demostrar con razonamientos. En algunos contextos se le asocia con la teoría o argumento que expone el autor para influir en su interlocutor, así como afirmación derivada de una hipótesis. De cualquier modo su rasgo esencial es que es demostrable o verificable, aspecto que no todo tipo de investigación tiene como premisa fundamental.

Otros tipos de investigación como la exploratoria, la descriptiva, la analítica, la proyectiva (entre otras) difícilmente se planteen como resultado una tesis. Sus productos pueden ser tan variados como preguntas, descripciones, taxonomías, caracterizaciones, juicios, interpretaciones, proyectos, planes, inventos, obras de arte y más.

Por lo que hay que advertir que, si bien el positivismo es y seguirá siendo una manera de acercarse al conocimiento, es cierto también que existen otras epistemes que también aportan significativamente en este sentido, lo que obliga a pensar y actualizar los baremos y protocolos de presentación e informes finales de las investigaciones, en aras del respeto y consideración hacia los intereses genuinos de los investigadores y su comprensión del saber.

Para el caso del Arte y las disciplinas creativas el asunto se ha hecho urgente. La desactualización en torno a los tipos y métodos de generación del conocimiento, así como el imperio del poder de algunos modelos epistémicos, ha venido obligando a artistas y creativos en general a someterse a protocolos y baremos cuya naturaleza se aleja considerablemente de sus procesos. Esto hace, no sólo que se le reste coherencia y autenticidad a las propuestas creativas, sino además, que el creador force su discurso y su proceso, en aras de complacer epistemes que, contrariamente al sentido *univesitas* de la Universidad, han terminado por convertirse en ideologías.

De modo que, este escrito se eleva como un llamado de atención o un reclamo al respeto y la consideración del Arte y las formas creativas como modos del conocer y el resolver, y en este sentido a dejar de lado el empeño por evaluar y protocolizar los productos de éstas con criterios de otros saberes.

Reflexiones



p a r t e

Hacia una transformación de la investigación en arte y diseño. (Objeto estético, creatividad y experiencia)

10

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que (...) de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o hiperestéticas.

Gerard Genette. Palimpsestos

Introducción

La valoración de la cultura de la investigación sobre el objeto estético (las artes y el diseño) y el lugar que a esta cultura se le otorga desde la academia, es un amplio tema para discutir, por las posibilidades que desde la Universidad pueden crearse para favorecer la investigación en las artes y el diseño. Hacer esto no exime al autor de presentar una reflexión sobre la ontología de la obra de arte, sobre el modo de existencia de ciertas artes o de ciertas obras, sobre la atención, la apreciación y el juicio a la experiencia estética.

Estas actividades deben estimularse tanto a escala de la docencia como de la investigación, sin lugar a dudas. Ha sido preocupación y discusión constante en el seno de la Subcomisión de Arte del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes CDCHTA, producir unos criterios y una interpretación colectiva que permita establecer ciertos parámetros –un baremo de condiciones, se le llama en el lenguaje técnico– que permitan valorar científica y críticamente el trabajo artístico, sus proyectos, sus obras y, por qué no, las tentativas estéticas producidas con fines pedagógicos o simplemente producidas como expresión de una subjetividad que exagera aspectos de la indeterminación de la realidad, así como de aquellos desplazamientos fragmentarios de la misma. Darle un sentido a través del juicio, la reflexión, la investigación y percepción de lo producido constituye lo conocido como objeto estético¹.

1. “Un objeto es peculiar y predominantemente estético, y ofrece el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse una experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos” (Dewey, 2008: 65).

A fin de presentar esta reflexión, que siempre ha actuado como telón de fondo de las discusiones por parte de los miembros de la Subcomisión y de los especialistas invitados a verter sus conceptos y experiencias en su seno, para así poder construir una interpretación, una valoración que fije camino, objetivos a las artes y a las experiencias artísticas desde la academia, me permito presentar una hipótesis de partida: para articular la presencia del objeto estético en el seno de una cultura de la investigación y de la ciencia, es necesario construir una filosofía de este objeto extremadamente analítica y tipológica que articule de manera flexible, pero rigurosa, la relación estética con su quehacer investigativo y pedagógico. Investigación y enseñanza requieren, pues, fijar criterios de valoración, estímulo y análisis a los modos de existencia de las obras artísticas, y a la experiencia subjetiva de estas obras y la de sus creadores.

Esta valoración, estímulo y análisis deben someterse al principio según el cual la obra de arte es el movimiento de expresión de un pensamiento subjetivo canalizado metódicamente, de una sensibilidad que hace objetiva y posible una experiencia estética determinada según ciertas técnicas y procedimientos metodológicos adecuados. Es a este movimiento de construcción y de expresión al que prestamos atención a la hora de darle un estatus académico a la producción estética.

No se trata de ninguna manera de permanecer anclados inconscientemente en la idea –acaso superada en nuestros días– de que el arte tiene una esencia que es manifestar o expresar la esencia del mundo (Hausser, 1977, IV: 550). Esa idea forma parte de lo que algunos críticos han denominado “teorías especulativas del arte” (Schaeffer, 1992: 11). Si el mundo llamado posmoderno ha dado al traste con la idea de esencias ontológicas, mal podríamos nosotros atarnos a cualquier tipo de esencialismo en materia de arte y diseño. Más bien proponemos considerar un sistema de Bellas Artes (Beaux-Arts, Fine Arts) como un sistema específico, separado, autónomo, capaz de darse a sí mismo sus propias leyes y prácticas². A fin de cuentas, desde el siglo XVIII el arte ha sido considerado y aceptado como aquella actividad que se da a sí misma sus propias reglas, lo cual hace referencia a su autonomía. Queda a los críticos (investigación curatorial) describir los mecanismos internos de la producción artística, pero también determinar su estatus ontológico, metodológico y epistemológico.

Este proceso, ni completamente hecho de objetos físicos y materiales, ni completamente hecho de ideas o de sensaciones subjetivas, requiere de la construcción de un espacio intermediario basado en la especificidad de un conjunto de lenguajes artísticos contemporáneo (artes plásticas, musicales, audiovisuales, escultura, diseño, teatro, danza, comunicación visual) y de las idealizaciones a que hace referencia, a sus condiciones de posibilidad y a sus formas de expresión en un medio social y cultural determinado.

En consecuencia, buscaré en el trabajo de la Subcomisión, a partir de mis propias investigaciones en el campo de la arquitectura del paisaje y las de especialistas en otros campos, el apoyo necesario para sustentar la principal tesis que me propongo someter a su discusión: la proposición de que la transformación de la investigación en arte y diseño

2. A este respecto hay en Francia dos fuentes de estudio privilegiadas: Primero, las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) del Abad Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), y luego la obra *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) del Abad Charles Batteaux (1713-1780). En ambas se encuentra la emergencia de la idea moderna de las Bellas Artes y su clasificación oficial en siete campos: poética, elocuencia, pintura, música, danza, escultura y la arquitectura.

debe entenderse en el contexto del desarrollo de las Bellas Artes como un sistema que se nutre de la creatividad y de la experiencia estética como fuerzas motoras. Así ha de ser su enseñanza y el juicio sobre su naturaleza, su proceso y resultados. No se trata de manera alguna de un problema técnico: que una Subcomisión de Arte se reúna para dictarles pautas o criterios a los artistas-creadores, según los cuales serán evaluados sus proyectos, designado su financiamiento y juzgada la calidad de sus producciones. Se trata, en sentido más amplio, de definir las condiciones necesarias y suficientes para considerar la investigación y la producción del objeto estético como una obra de arte y sus capacidades de difusión y enseñanza. “El medio de expresión en el arte –escribe Dewey– no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (Dewey, 2008: 324). En ese sentido los agentes relevantes en el arte (los artistas, el público, los curadores, las instituciones artísticas, la academia, el mercado) aparecen como “modos de relación” que afectan la producción artística, la percepción y su específica codificación estética. En la academia las cosas ocurren dentro de otra perspectiva: la justificación de la producción artística y su alcance, tomando como comparación los parámetros de la ciencia. Si el arte es la materia de una experiencia, de una emocionalidad, de un lenguaje (Collingwood, 1938: 5-7) esto nos lleva, incluso, a repasar la tentativa de definir el propio término ARTE. Algo que remonta muy lejos en la historia y sobre lo cual mucha tinta se ha vertido (Ambrozic-Vettese, 2013).

Definir el arte y la creatividad artística

La primera definición o forma de entender el arte –la teoría de la imitación³– como un proceso de imitación de la naturaleza y del universo, parece haber sido muy satisfactoria al menos hasta la primera mitad del siglo XIX. Pero esa manera de reproducir imitativamente cada uno de los objetos no estuvo exenta de dificultades, las cuales salieron a la superficie a través de la conocida como teoría expresiva del arte. Según esta teoría la actividad artística expresa un conjunto de características subjetivas, lo que remite a una cierta propiedad que relaciona las obras con el estado anímico, intelectual y emocional del artista. Sin embargo, como investigadores en esta área lo han puesto de manifiesto, tanto la teoría de la imitación como la teoría de la expresión resultan inadecuadas para explicar la complejidad del fenómeno (Dickie, 1973; Aumont, 2001). Tratar de insertar el arte dentro del muy rígido parámetro de la definición hace que se pierda uno de sus rasgos más significativos: el carácter aleatorio, contingente o hasta accidental de ciertas obras consideradas como artísticas. Y si a esto añadimos que el arte siempre será y ha sido habilidad del hombre para crear –más allá de la mera imitación o expresión– esto nos obliga a considerarlo dentro del contexto muy particular de su desarrollo histórico. Así lo sugiere y lo enseña a través de toda su obra el gran historiador del arte Ernst Gombrich, quien en todo momento recordó que la historia de los grandes prodigios fue eterna fuente de inspiración para los artistas de su época y de cualquier época. Ellos siempre inspirarían la búsqueda de los más altos valores de la belleza, de lo sublime y de una genuina creatividad.

3. La teoría de las Bellas Artes que Batteaux presentó en la referencia citada se reducía a afirmar que la característica común a todas ellas es que imitan la realidad.

Incorporar la historia a la definición del arte como habilidad de crear, nos remite a dos conclusiones sumamente interesantes:

1. No tenemos un auténtico conocimiento y valoración de las obras de arte si no es en su historia y en el contexto de su época. En consecuencia, sólo seremos capaces de dar un juicio certero a su producción, siempre que las veamos provistas no solamente de su etiqueta simbólica y creativa, sino de su fecha de producción personal y actual. En nuestra época –por ejemplo– es difícil entender –y mucho menos valorar– la producción artística si no la insertamos dentro de la corriente globalizadora del arte y de sus instituciones, además de su vinculación a la revolución digital. Pensar en el arte, requiere leerle no como un objeto entre otros, como un objeto de conocimiento –al menos valorarlo solamente como objeto de conocimiento– porque el arte es mucho más que eso: el arte es una experiencia estética que puede llegar a ser una parte del mundo, en la medida en que es algo hecho, elaborado, creado, pero al mismo tiempo se presenta separado del mundo. Esta doble y por veces ambigua significación del arte –ser parte del mundo y aparecer separado de él– es lo que constituye su importancia y complejidad. El arte, escribía el filósofo norteamericano John Dewey en 1934, cuya definición del objeto estético adoptamos en este trabajo, es una experiencia estética que constituye un acto de expresión, cuyo resultado es el objeto expresivo. De eso se trata, de producir un objeto que expresa, refleja o representa una realidad exterior o íntima. Así, el artista pinta, esculpe, graba, baila, gesticula, modela, dibuja, escribe, compone, y al hacer esto produce un resultado que es al mismo tiempo percibido. La percepción forma parte de la producción: “El proceso del arte en la producción se relaciona orgánicamente con lo estético en la percepción” (Dewey, 2008: 57). Es decir, que la percepción visual en el arte es también considerada como una actividad cognitiva, productora de conocimiento (Arnheim, 1969).
2. Pero, hay más, con estas consideraciones que evocan una definición del arte: ¿Cómo dar, hoy y siempre, un destino particular a ciertas producciones humanas marcadas con el glorioso sello del arte? ¿Cuál es esa misteriosa cofradía de artistas que en todas las sociedades y épocas ha tenido sus reglas, a veces para organizarse secretamente, a veces, por el contrario, para desplegarse del modo más visible posible? ¿Quién decide mostrar como artística tal o cual imagen, tal o cual objeto, tal o cual composición? ¿O, es preciso creer que los objetos son artísticos en virtud de propiedades intrínsecas? Considero que más allá de todos los baremos que un CDCHTA, una universidad o cualquier otra institución puedan darse para valorar objetivamente un producto que es altamente subjetivo, el elemento clave aquí –aparte de la percepción por el artista a que hicimos referencia– es su recepción por parte del público, por parte del canon de las artes que gobierna una sociedad y una época determinada. En el ámbito de las artes (visuales, musicales, audiovisuales, escenográficas, el diseño y la comunicación visual) la investigación, experimentación y producción se realiza en la conjunción entre búsqueda plástica, visual, musical, escénica; en sus relaciones con otras disciplinas científicas y humanísticas y haciendo uso de un modelo de investigación conceptual y creativo. Pero, en última instancia, los objetos estéticos sólo adquirirán el estatus de artísticos en la medida en que tomen parte en un “ritual de consumo” (Aumont, 2001:

9). En palabras de Gombrich, un objeto estético se convertirá en una maravilla del espíritu, en un objeto de gran valor, digno de admiración, en la medida en que contribuya a la formación de un “público de entendidos”, capaces de escoger entre lo bueno y lo mejor (2005: 5)⁴. Y esto se logra no solo mediante la producción artística, sino también a través de la investigación y la educación en esta disciplina.

Para complementar una posible definición del arte tenemos que preguntarnos con mayor insistencia qué se entiende por creatividad en las artes. La pregunta es apremiante, ya que la palabra ha sido un tanto banalizada en nuestros días. Siguiendo de nuevo a Gombrich, ser creativos incluye y nos exige también ser selectivos, ser críticos y esto, como suele ocurrir con los evaluadores y árbitros académicos, demanda ejercitar la elección. Puede decirse que las artes son acumulativas como lo son las ciencias. Cada artista o científico se basa en los logros de sus predecesores. Esto ya lo enseñaba para las ciencias Thomas S. Khun en su *Estructura de las revoluciones científicas* en 1962. La creatividad en la ciencia supone la forja de un eslabón más en la cadena de una tradición de investigación que se extiende hacia el pasado durante siglos e, incluso, milenios. Pero también existen aspectos de las artes, tal como lo enseña la Historia del Arte, que exhiben este carácter acumulativo; especialmente en el desarrollo de los diferentes tipos de representación (pictórica, realista, abstracta, conceptual). Gombrich ejemplifica este carácter acumulativo en relación a las artes de la manera siguiente: “El claroscuro de Rembrandt, la luz de los paisajes de Cuypp, o el modo en que Terborch pinta el terciopelo, pueden ser descritos como refinamientos y modificaciones de métodos desarrollados a lo largo de muchos siglos en una cadena ininterrumpida de tradiciones en progreso” (2005: 6). De manera que si bien los objetivos del arte no son tan estables como los de la ciencia, se puede afirmar que las artes son acumulativas en el sentido de que pueden ser entendidas como un despliegue y crecimiento a través de una larga cadena de descubrimientos y aportaciones. El mismo medio artístico sugiere al artista nuevos efectos que puede explotar y explorar. Una vez que esos efectos son aceptados y disfrutados por el público, la siguiente inteligencia creadora puede comenzar desde allí y encontrar, a partir de nuevas combinaciones de esas configuraciones y estructuras, nuevas e inesperadas riquezas que transmitirá a sus sucesores. Cada arte mantiene –concluye Gombrich– una relación intensa con el medio, con su lenguaje específico. “¿No es verdad que podemos observar cómo Vermeer van Delft modificó y transfiguró el rico y sutil lenguaje de la pintura de género holandesa, hasta grados inusitados de refinamiento e intensidad?” (2005, p. 8).

De esta manera propongo que en nuestro medio artístico y estético no priven las posturas rígidas. Se admiten la frivolidad y las fantasías sin perder, no obstante, la seriedad del acto creativo que hay detrás de cada producto y de su proceso. Al conferirle el estatuto de arte a un objeto, se le añade una cierta responsabilidad en relación al objeto producido y a su difusión, sea en el aula de clases, por parte de museos, salones de arte, conciertos, cursos o exhibiciones. Es decir, por parte del aparato cultural e institucional que vela por el desempeño artístico de una sociedad en un momento dado. Pero también por parte de

4. Cuando Gombrich habla de la excelencia artística, se refiere a la presencia de “una audiencia crítica, de un público de connoisseurs o entendidos capaces de discernir, cuyos elevados estándares críticos no permitan que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor” (2005: 4). En consecuencia, para nuestro propósito en este trabajo, es importante el papel del árbitro, del evaluador, pero no podemos olvidarnos del papel del consumidor, del mecenas o del cliente, ya que constituyen un importante elemento en la ecuación.

una teoría del objeto estético. Esto nos lo enseña otro especialista de la teoría estética y de la práctica artística, el norteamericano Arthur Danto, al señalar: no hay mundo del arte sin una teoría artística, “la teoría hace al arte posible” (1981, pp. 110-135). Lo cual nos lleva al menos a dejar planteada la cuestión del lugar que la teoría cumple en la creatividad artística: La teoría como una práctica del arte⁵. Si la teoría hace posible la producción del objeto estético en cualquiera de sus variantes, podría suponerse que esta es una de las condiciones que gobierna el proceso de investigación en arte y diseño. Condiciones que pueden ser –al mismo tiempo– resultantes no sólo de la investigación sino también de la sistematización crítica de las prácticas artísticas resultantes. Allí es donde el papel de la crítica y de los críticos –para nuestro efecto, léase los evaluadores y árbitros o las investigaciones de los curadores– ocupa un lugar decisivo en el carácter acumulativo y progresivo de las artes (Kraut, 2007). La cuestión es relevante, porque se deja atrás aquella noción de que el arte es en definitiva una forma sensorial de la realidad, donde el elemento emocional, inspirativo y especulativo –en dos palabras, la experiencia creativa– son su componente esencial. Acaso sea en el mundo contemporáneo la relación del arte con la teoría uno de los aspectos más intrigantes y novedosos a la hora de calibrar los proyectos de investigación artísticos y sus alcances⁶.

Como se deriva de lo anterior, el arte no acepta una definición total que contenga y reconstruya el significado del término. Circunscribirlo a un aspecto ignora otros que forman también parte del concepto. De manera que se impone, al menos como aproximación, una versión ecléctica pero alternativa:

El arte puede representar cosas existentes, pero puede también construir cosas que no existan. Trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero puede también emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque. Como todas estas son funciones del arte, no puede ignorarse ninguna (Tatarkiewicz, 1997: 63).

Política de investigación, docencia e interdisciplinariedad constitutiva

Con esta complejidad puesta por delante, no es extraño que en las facultades, departamentos y escuelas de arte no sólo de Venezuela o de Latinoamérica⁷, sino de todo el mundo, se viva un intenso debate sobre cuál debe ser el diseño curricular de los títulos de grado y de post-grado en el ámbito de las Bellas Artes, o cual deben ser las perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. Uno de los términos que han tenido mayor acogida es la interdisciplinariedad, íntimamente ligada a los contenidos transversales. En las escuelas de arte estadounidenses e inglesas, por ejemplo, gran

5. En relación al tema, recomiendo revisar la interesante publicación periódica británica *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, en particular el vol. 2, 2009.

6. Un afamado crítico de arte coloca las cosas de la manera siguiente: “La práctica del arte contemporáneo está ahora altamente saturada con el conocimiento teórico lo cual deviene una práctica de investigación en sí misma. Los artistas no sólo toman el criticismo y la negociación, sino que también integran los métodos de investigación y el conocimiento científico en sus procesos artísticos, en un grado tal que parecen estar desarrollando una forma independiente de conocimiento” (Busch, 2009: 1).

7. Ver, por ejemplo, para el caso de Brasil y Argentina los trabajos de Fajardo-González, 2010 y García-Belén, 2011, respectivamente.

parte de las propuestas quedan agrupadas bajo el concepto “new genres” (nuevos géneros), a modo de un cajón de sastre donde cabe todo: las instalaciones, el performance, el arte medioambiental, el cibernético, las artes escénicas, etc. Este auge de programas modernos suscita una serie de interrogantes: ¿Deberían elaborarse programas de colaboración interdepartamental? ¿Cómo potenciar la comunicación del saber disperso entre una multitud de instituciones académicas? ¿Cuáles son los límites entre la visión tradicional y la contaminación absoluta de las categorías artísticas? ¿Cómo resolver el dilema: volver al carboncillo, al lienzo o la tableta gráfica? Más aún, ¿encontraremos la solución en planteamientos que enfrenten las ciencias a las artes, por razones teóricas y metodológicas? En muchos casos, el ámbito docente en las artes ha acogido numerosas prácticas modernas de un modo un tanto acrítico y casi obligado; en otro casos lo ha hecho por las presiones públicas y/o académicas inmersas en la retórica de la innovación. Y, por supuesto, nadie es inmune a la presión mediática del mercado que obliga a ofrecer unas imágenes institucionales para su programa de difusión y propaganda cultural en la era digital, donde el emblema por excelencia, como receptáculo idealizado de todos los saberes posibles pasa por lo digital.

Esta interdisciplinariedad en materia de creación artística y de las ciencias es una exigencia de la multiplicidad misma de los objetos de investigación, los cuales van de la literatura (poesía, retórica, ficción) a las artes visuales (pintura, cine, diseño gráfico, etc.), pasando por los estudios teatrales y la música. Todas estas disciplinas contienen modalidades de representación, estatus metodológicos, dinámicas históricas y culturales, al igual que funciones sociales muy diversas, lo cual implica modos de enfoque diferenciados. Incluso la interdisciplinariedad no abarca adecuadamente la situación. Ya sabemos que el artista crea pequeños universos con gran obsesión y destreza que escapan a cualquier encasillamiento. Sin embargo, acogemos el término como constitutivo de una plataforma que abarque la pluralidad de objetos y de enfoques en aras de una transformación en materia de investigación en arte y diseño. La inevitable –e indispensable– multiplicidad de enfoques epistemológicos o cognoscitivos van definiendo una cierta complementariedad de miradas y métodos consagrados a un mismo objeto. La investigación en artes visuales requiere también de la intervención conjunta de un método histórico que aporte el contexto, de investigaciones iconológicas, de reflexiones sobre las modalidades representacionales y perceptuales.

En esta materia, entonces, múltiples perspectivas y desarrollos parecen particularmente importantes, de manera de ir construyendo una política de investigación y docencia en el área. Algunas reorientaciones se refieren:

- Al apoyo a proyectos de investigación colectivos y a la conformación de grupos que vayan constituyendo un corpus temático de referencia, un banco de datos bibliográficos, una puesta en práctica de metodologías y enfoques que sirvan de apoyo a la docencia. De esta manera se van formando los cánones artísticos que regirán la transmisión y desarrollo de los modelos de investigación.
- Estimular la transferencia de información y de reflexión entre diversos géneros artísticos y modelos estéticos, aprovechando las ventajas presentes en este mundo globalizado.
- Al estímulo de la experimentación metodológica y la reflexión teórica mediante las actividades extracurriculares (seminarios, simposios, conferencias, intercambio académ-

mico), de manera que trabajos empíricos y reflexión teórica nutran los programas de investigación y docencia. Es decir, el estímulo a una confrontación permanente con la realidad y con la teoría.

- Todo lo anterior derivaría en el desarrollo de una política científica verdaderamente interdisciplinaria y constitutiva, cuya necesidad es evidente para todos los agentes de la investigación en el dominio de la creación artística y el diseño. Aprovechándose, de esta manera, todos los investigadores individuales y equipos de investigación ya comprometidos con proyectos en desarrollo. Esto reforzaría los cuadros profesoriales que vayan dando a los programas de docencia una estrategia estimulante a la constitución de un sistema de Bellas Artes autónomo y sólido que allanaría el camino –en su relación con la ciencia– a interrogantes del tipo: ¿Qué significa la investigación en las ciencias y las artes? ¿Cuáles son las condiciones que definen y guían la representación artística y la explicación científica? ¿Hasta qué punto las artes y las ciencias se intersecan? ¿Cómo definir las cualidades específicas de cada una? Y ¿Cómo las ciencias y las artes pueden beneficiarse mutuamente?

Los resultados aclararían aquellas cuestiones relativas a procesos metodológicos y de investigación que tiendan a buscar nuevos conocimientos. Pero al mismo tiempo se requieren bases para la institucionalización de programas de investigación que legitimen los métodos y la epistemología de la producción artística, dando el contexto innovador a los programas de estudio en las artes y el diseño. Al final de cuentas, el verdadero mediador en todo este proceso –más allá del artista, del crítico, del curador, del público o del mercado– es el arte mismo, el producto estético per se. Hablar de arte y diseño, estimular su desarrollo según criterios académicos, significa exigir al creador ante todo, una preparación metodológica y teórica que no le eximan de ese sentimiento íntimo que lo vuelva hombre de su tiempo y de su espacio.

Conclusiones

Los esfuerzos derivados de nuestro trabajo se concentrarían en dos frentes: en el sistema educacional mismo y en la producción artística-investigativa, donde el primero seguiría o reflejaría de cierta forma al segundo. En las prácticas artísticas contemporáneas se impone ese enfoque interdisciplinario donde el objeto de estudio es bien flexible y amplio, siempre y cuando esté sustentado en un contexto apropiado, en una metodología y en un proceso de producción sistemático. El campo del arte y el diseño se convierte de esta manera en un campo de posibilidades, de intercambio estético y de análisis comparativo. Los resultados serán novedosos modos de enseñanza, de percepción y de pensamiento que exigen nuevos modelos institucionales en términos de estructura y currículo. Esto lleva a instituciones como los CDCHTA de nuestras universidades a considerar la investigación en arte y diseño como procesos de producción de conocimiento, más que como actividades meramente especulativas. Lo que requiere definir y adoptar nuevos parámetros para la discusión, la producción y evaluación.

Así pues, queda claro que las prácticas artísticas no son en absoluto privilegio de las instituciones del arte, sino que se encuentran también interactuando con las de la ciencia

según un modo específico para cada una, al cual resultaría imprudente aplicar criterios excluyentes.

Espero que me hayan seguido hasta aquí y que las consideraciones de la Subcomisión Técnica Asesora de las Artes, del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes, de la Universidad de Los Andes, estimule una serie de discusiones sobre la investigación en arte y diseño o la producción en estos campos basada en la investigación. De esto depende el nuevo papel que las artes y las instituciones artísticas como la Facultad promotora de estas Jornadas han de jugar en el contexto más amplio de la globalización del conocimiento y el remozamiento de la investigación en programas artísticos. Pensar en el arte y pensar a través del arte dejará de ser dominio privilegiado de academias artísticas, de museos y demás centros de curaduría para ampliar los desafíos de la universidad del presente y del futuro.

Referencias Bibliográficas

- Ambrozic, Mara- Angela Vettese (eds.) (2013). *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*, Sternberg Press, Berlín.
- Arnheim, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. Universidad de California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- Aumont, Jacques (2001). *La estética hoy*. (Traducido del francés por Marco Aurelio Galmarini), Cátedra, Madrid (1998).
- Busch, Kathrin (2009). *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, volume 2, No 2, primavera.
- Collingwood, Robin George (1938). *The Principles of Art*. Oxford University Press, Oxford.
- Danto, Arthur (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. (Traducido del inglés y prólogo por Jordi Claramonte), Ediciones Paidós, Barcelona (1934).
- Dickie, George (1973). *Defining Art* en Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Allyn & Bacon Inc., Boston.
- Fajardo-González, Roberto (2010). *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario*. (Hacia una perspectiva semiótica), S/E.
- García, Silvia Susana-Belén, Paola Sabrina (2011). *Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística*. *Paradigmas*, volumen 3, No 2, julio-diciembre, pp. 89-107.
- Gombrich, Ernst (2005). *Tradición y creatividad*, The Gombrich Archive, Londres (conferencia pronunciada en Amsterdam el 14 de octubre de 1982).
- Hausser, Arnold (1968). *Historia social de la literatura y el arte*, 2 tomos (traducido del alemán por Felipe González Vicen), Ediciones Guadarrama, Madrid, 4ª edición, (1953).
- Hausser, Arnold (1977). *Sociología del Arte*. 4 tomos (traducido del alemán por Vicente Romano Villalba), Ediciones Guadarrama, Madrid, 2ª edición, (1974).
- Schaeffer, Jean-Marie, (1992). *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, París.

- Tatarkiewicz, Wladislaw, (1997). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética (presentación Bohdan Dziemidok; traducción del polaco por Francisco Rodríguez Martín), Tecnos, Madrid (6a edición), 1976.

**Investigación en Arte y Diseño
(iEA+d). Propuesta para la
Universidad de Los Andes**

1 1

Introducción

La Investigación en Arte y Diseño (iEA+d), es una modalidad de investigación «en» arte, y se define como el proceso de búsqueda y producción de conocimiento estético por vía de la experiencia artística. Este proceso tiene como fin producir una obra de arte en conjunto a su propia reflexión. Es la experiencia de hacer arte pero al interno de la dinámica universitaria. La misma aplica igualmente para el diseño por cuanto éste se fundamenta en un proceso sensible, intelectual y práctico, que produce un proyecto.

Siguiendo a Borgdorff (2006/2010) la investigación «en» arte devela la «investigación» implícita en toda obra de arte, por cuanto no concibe la separación entre teoría y práctica. Esta idea se apoya en que, epistemológicamente, el arte utiliza y genera conocimiento estético. Y, ontológicamente, la experiencia artística se define por experticia técnica y razonamiento práctico. Al interno del campo académico, todo esto conlleva a que el artista-investigador realice su experiencia artística como investigación que genera conocimiento de orden estético.

En *IeA+D* el proceso se inicia con el pensar proyectivamente la propuesta a desarrollar. A éste sigue el hacer, que implica la realización de la obra (de arte o proyecto de diseño) junto al registro de la misma. El hacer necesita del exponer, en espacios adecuados ante un público que la perciba, la aprecie y la valore. Por último, el validar la presentación es el modo de garantizar que los resultados de una investigación sean divulgados.

Con la propuesta de *IeA+D* se pretende que los artistas-investigadores de la Universidad de Los Andes con sus proyectos mejoren la docencia y aumenten su producción artística, y además que permita una dinámica interactiva con otras universidades nacionales e internacionales.

Definiciones fundamentales

La Investigación en Arte y Diseño (*IeA+D*), es una modalidad de investigación sui generis. Basada en la “Investigación en Arte”¹, como se conoce dentro de las artes, *IeA+D* viene aquí definida como el proceso ordenado de búsqueda y producción de conocimiento estético por vía de la experiencia artística². Como en toda investigación, el que sea un proceso ordenado indica que la intencionalidad es guiada por una fundamentación teórica y técnica. El producto final de esta búsqueda es un objeto estético con una doble condición: es obra de arte y es reflexión en torno a ella (que explica su sentido, su proceso, su experiencia); este producto es evidencia de un conocimiento estético, es decir, de una comprensión que es tanto sensible así como también intelectual y práctica. Es la experiencia de hacer arte pero al interno de la dinámica académica (universitaria).

La Investigación en Arte aplica además para el diseño sin causar reducciones ni tergiversaciones. El producto final del diseño es el proyecto (aunque eventualmente es la obra construida o manufacturada), el cual está fundamentado en un proceso; tal producto manifiesta igualmente un conocimiento sensible, intelectual y práctico. Por ello, en este caso, la acepción de investigación en arte ha sido ampliada al diseño (de allí que sea *IeA+D*) la cual aplica tanto para una como para la otra.

La investigación³ en las ciencias y humanidades se caracteriza, a pesar del surgimiento de nuevos paradigmas críticos, por seguir un esquema positivista: una pregunta hipotética, enmarcada por un marco teórico y metodológico, se pone a prueba hasta llegar a una respuesta –por lo general– confirmativa. Según Gadamer (1960/1991) la dignidad del método científico reposa precisamente en la confirmación y por tanto en la reproductibilidad de la respuesta. Esta investigación sigue un esquema riguroso y aceptado universalmente, el cual viene finalmente legitimado por medio de publicaciones académicas que certifican la eficacia de la investigación. En otras palabras, la investigación académica positivista se despliega al interior de un sistema de validación tanto de una epistemología racionalista como de un procedimiento objetivista.

Las artes, al igual que el diseño, se encuentran en pleno conflicto con tal sistema. Son muchos los autores que sostienen que el arte, a pesar de las nuevas propuestas del arte

1. También se conoce como investigación basada en las Artes (IBA); en inglés Arts Based Research -ABR. Nuestra definición se basa en especial en los escritos de Henk Borgdorff de la Escuela de Artes de Amsterdam.

2. Esta definición surge de un compendio de las reflexiones hechas por los distintos autores citados y del trabajo realizado por la Subcomisión de Arte del CDCHTA.

3. Investigación, para la Research Assessment Exercise (RAE), es entendida como “investigación original emprendida con la intención de obtener conocimiento y entendimiento. Ello incluye trabajos de relevancia directa para las necesidades del comercio, la industria y para los sectores públicos y de voluntariado; becas; la invención y generación de ideas, imágenes, actuaciones, artefactos que incluyen diseño, donde estos llevan a descubrimientos nuevos y sustancialmente mejorados; y el uso de conocimiento existente en el desarrollo experimental para producir materiales, mecanismos, productos y procesos nuevos y sustancialmente mejorados, incluyendo el diseño y la construcción.” (Borgdorff, 2006/2010).

contemporáneo, apunta a la sensibilidad y se caracteriza por ser subjetivo⁴. Entonces, ¿está el arte (y el diseño) excluido de ser objeto de la investigación académica? Afortunadamente la postmodernidad ha hecho mella y ha permitido ampliar los horizontes del pensamiento en general; la investigación no es ya solamente unívoca y unidireccional. Según señala Hernández Hernández (2008), Eisner y Barone plantean que la investigación científica es sólo un tipo de investigación entre tantas posibles, especialmente si se trata de investigar fenómenos relacionados con comportamientos humanos, relaciones sociales o representaciones simbólicas (p.89). Diversas investigaciones tanto en etnología como en astrofísica han cuestionado el valor de la objetividad en el proceso investigativo; otras, en imagenología y en filosofía (estética) han indicado y definido la primacía del conocimiento sensible. Según Sullivan, agrega Hernández Hernández (2008), “la práctica del arte puede reconocerse como una forma legítima de investigación y que la indagación puede localizarse en la experiencia del taller” (pp.90-91), las cuales pueden situarse en relación a tres paradigmas: el interpretativo, el empirista y el crítico. Esto señala que la investigación académica en torno a las artes no es sólo posible sino que es un hecho –aún reciente– que ha sido ampliamente indagado y discutido en otros contextos⁵. Para explicar este hecho es necesario sin embargo aclarar algunos preceptos básicos.

Investigación «en» arte

Al igual que hace Díaz (2012)⁶, siguiendo a Borgdorff (2006/2010)⁷, existen tres tipos de investigación en el ámbito de las artes, muy diferentes entre sí: investigación sobre arte, investigación para el arte, e investigación en arte. La primera, «sobre», es de carácter crítico, histórico o teórico y se refiere a la investigación tradicional que toma como objeto una obra de arte en particular y la estudia “desde una distancia teórica”, la cual puede ser desde la obra misma, desde el artífice o desde el contexto. Se caracteriza pues, por partir de una “perspectiva interpretativa” (pp.8-9). La segunda, «para», es de carácter técnico y tiene un fin práctico o aplicativo; en ésta se estudia el proceso de creación artística de manera que pueda ser aplicado y repetido. Se caracteriza por ser una “perspectiva instrumental” (p.9). La tercera, «en», es la menos tradicional vista desde la investigación académica, pero la modalidad más propia del quehacer artístico. Indiscutiblemente la realización de toda obra de arte conlleva una investigación implícita, pero por lo general ésta permanece oculta por el artista; la obra esconde al proceso, y éste es develado por el artista después (en entrevistas o reflexiones personales), cuando la obra ha cobrado algún reconocimiento. “Se refiere –entonces– a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de

4. Como se constató en las Jornadas sobre Investigación en Arte, organizadas por la Sub-comisión de Arte del CDCHTA en 2012.

5. Este debate en torno a la práctica artística-como-investigación y los programas de grado en los que pueden desarrollarse este tipo de investigaciones, ha recibido un impulso significativo a partir de las reformas universitarias llevadas a cabo durante la década de los noventa en el Reino Unido y los países escandinavos. Por lo tanto, los debates académicos y políticos en torno a la investigación en las artes han tenido lugar, sobre todo, en esos países (Borgdorff, 2006/2010).

6. Esta reflexión es muy similar a la realizada por Yonnys Díaz (2012) para las Jornadas de Investigación en Arte, y por tanto da crédito a la originalidad de dicho trabajo.

7. Quien a su vez se basa en Christopher Frayling (1993) y Herbert Read (1944).

la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes”. Se caracteriza entonces por asumir una “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente” (p.10).

En este tipo de investigación son dos los conceptos fundamentales a considerar, uno de orden epistemológico, el otro ontológico. En arte el conocimiento que se utiliza y genera es principalmente estético. Del griego *aisthesis*, este término significa percepción, recepción por medio de los sentidos. Afirma Borgdorff (2006/2010) “el conocimiento no conceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como ‘*analogon rationis*’, según lo cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como ‘valor cultural’ (*Kulturwert*), la cualidad a través de la cual el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la mera gratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el ‘órgano de la filosofía’, la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo ‘absoluto’”(pp.20-21). El sentido iluminista, referido a fin de cuentas al gusto y la belleza, queda pues de algún modo asumido dentro de la etimología general. La reflexión filosófica en torno a la estética más reciente, desde Adorno hasta Derrida, pasando por Gadamer, Merleau-Ponty, Deleuze y Lyotard, ha abierto los horizontes de la epistemología del arte desde la hermenéutica y la fenomenología, confiriéndole incluso un orden ontológico. Y no sólo desde la filosofía, los estudios psicológicos, iniciados por la Gestalt, y también de la neurociencia contemporánea han definido los confines del conocimiento (estético) y reconocen la percepción como cognición⁸.

El otro concepto clave es la experiencia artística, igualmente estudiada en profundidad por la filosofía y la teoría del arte. Fajardo (s/f) cita la definición de arte de Cattani: “El arte no es discurso, es acto. La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Su instrumento es plástico, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista” (p.3). El hacer del artista es por consiguiente una actividad que requiere de experticia técnica y de razonamiento práctico. Por una parte el artista debe adquirir un largo entrenamiento para el uso de instrumentos y técnicas de trabajo; esto viene incluso determinado por el talento y la disposición física adecuada de cada sujeto. Por otra parte, cada artista desarrolla una inteligencia particular, la cual relaciona la técnica con un modo, con una forma que permite hacer más significativa su ejecución. Lo que se establece es una especie de correspondencia íntima y personal entre el instrumento y el artista. Es lo que Hegel define como la manifestación sensorial de la idea a través del artista. La materialidad del arte hace posible lo inmaterial, y la inmaterialidad del arte está alojada en el material artístico (Borgdorff, 2006/2010, p.19). El *thelos* del arte se convierte en un trascendente, que algunos pensadores han señalado como belleza, otros como asombro, y otros más como impacto. Al final, todo el problema del arte desemboca en algo indefinible, tanto que Baumgarten lo llamó el *je ne sais quoi*, el juicio que escapa toda definición o determinación⁹.

8. Algunas teorías de arte, por ejemplo, están basadas en la psicología como las de Francastel y Arnheim.

9. García & Belén (2011) afirman que “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”.

Expresado todo esto es necesario delinear el proceso creativo aunque sea de manera sintética. En rasgos muy generales, siguiendo los esbozos iniciales de Chacón (2004/2010), toda obra de arte o proyecto de diseño nace de una intencionalidad, por lo común subjetiva y personal en arte, y objetiva y externa en diseño, es decir, la obra nace de un deseo de hacer. Una vez determinada la intención inicial, el artista comienza una etapa exploratoria en la cual recoge información vital seguida de ensayos preliminares en forma de borradores o bosquejos. Esto, y dependiendo del artista o de su modalidad, toma lugar hasta que el mismo siente que está listo para preparar la versión definitiva, hecho que puede tomar diversas extensiones de tiempo.

Cuando la obra se finaliza, luego de un gran esfuerzo, por una parte queda junto a ella un registro del proceso seguido, una memoria –secreta– que da razón de lo realizado. Por otra parte, la obra viene presentada y expuesta (en la pared de un museo, en una sala de exhibición, en un teatro, en un cine, etc.) ante un público general o especializado. Según sea la situación, es por medio de esta presentación que la obra viene valorada, bien a través de la opinión del público, de un ensayo crítico (publicado en algún medio de divulgación), de una premiación (por un jurado especializado designado por alguna institución), o inclusive de la adquisición de la obra (para formar parte de una colección privada o pública).

Según Fajardo (s/f), Zamboni, siguiendo la filosofía de la ciencia de Kuhn, ha formulado un paralelo entre ciencia y arte por cuanto ambas están sometidas a un orden establecido por una sucesión de paradigmas que explican el sentir y el devenir de ambas actividades humanas. En tal sentido, el proceso de creación en arte puede traducirse a la investigación académica (es decir que a pesar de las diferencias, el proceso de creación del arte en efecto corresponde con la investigación académica) de la siguiente manera: la intencionalidad es análoga al planteamiento del problema a investigar; la exploración preliminar a la documentación; la versión definitiva a la comprobación; la presentación a la publicación de los resultados; y la valoración, por último a la legitimación y divulgación del conocimiento logrado. Igualmente, en esta analogía, el artista corresponde al investigador¹⁰.

La propuesta de leA+D: sentido e implementación

Nuestra propuesta para una investigación en arte y diseño es una consecuencia lógica a lo anteriormente expuesto y necesaria para nuestro contexto. *LeA+D* es entonces una modalidad de investigación académica en la cual el artista-investigador realiza su experiencia artística y genera conocimiento estético «en» arte. García & Belén (2011) citan a Vicente quien afirma que si investigar es producir conocimientos, la investigación artística es aquella que tiene por objeto “la producción de conocimientos desde el arte”. El objeto de estudio es, entonces “el arte mirado desde el arte” (p.103). Y a esto podemos sumar lo que dice Borgdorff (2006/2010): “el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo, y, en ambos casos, el contexto que dota de significado también desempeña un papel” (p.26). El protagonista de tal contexto es el artista-investigador cuyo taller de trabajo es el espacio universitario mismo.

10. Afirma Fajardo (s/f) que “el artista contemporáneo y en especial el artista adjunto al sistema universitario, se ve impelido a desarrollar un campo de conocimiento que sin ser contrario a lo que hace como arte, sí es necesariamente y parcialmente extraño a la intimidad de su operación poética–”.

En este ámbito, la investigación del artista-investigador es ante todo creativa y se presenta, según Fajardo (s/f), “como una operación de confrontación entre la propia producción y una reflexión, una sistematización del conocimiento que se caracteriza por una connotación metodológica y científica” (p.4). Es de este modo que la Investigación en Arte y Diseño, considerada como investigación creativa, sigue un proceso constituido por cuatro fases correspondientes a cuatro actividades fundamentales, basadas en la propuesta de Chacón (2004/2010): Pensar, Hacer, Exponer y Validar¹¹. Díaz (2012) habla de tres elementos característicos que marcan las instancias del proceso creativo: objeto, proceso y contexto. “Objeto representa la obra de arte [...] Proceso representa la producción del arte [...] Contexto representa el mundo del arte”; y señala por último el rol de la evaluación a diferencia de la observación (s/p). Las cuatro actividades que se plantean en *IeA+D* representan, en síntesis, el núcleo metodológico de nuestra propuesta para la investigación “desde adentro” de las artes.

El proceso se inicia con una actividad intelectual, de reflexión inicial: el pensar. Esta actividad interna de carácter proyectiva se manifiesta y concretiza en la propuesta del Proyecto de Investigación. Como en toda formulación de este tipo, el proyecto debe ser una explicación preliminar de la investigación, de sus intenciones, sus basamentos, sus autores, sus fases y los resultados esperados. Algunos autores sostienen que el lenguaje no puede ser definido sólo en función de su estructura verbal, las posibilidades de expresión no son nada más un atributo del lenguaje como tal; en el arte el “Pensamiento Visual” –según Fabris– es un sistema cognitivamente coherente (Fajardo, s/f, p.5). Por consiguiente el proyecto será una mediación entre lenguaje y dibujo, que delinee sintéticamente el camino de la investigación creativa.

La ejecución del proyecto desemboca en un trabajo de orden práctico que desarrolla lo pensado. El hacer en *IeA+D* implica entonces la realización de la obra (de arte y/o diseño) junto al registro de la misma. Dado el hecho introducido por el Arte Contemporáneo en las últimas décadas de enfatizar el proceso de creación y elaboración, el producto de *IeA+D* es doble (la obra y el registro); esto permitiría un parámetro, implícito a la obra misma, de valoración (y evaluación). Por tanto, esto conlleva a una organización del trabajo según un procedimiento y una metodología de acuerdo al tipo de obra y a la técnica a utilizar. De igual manera la ejecución dependerá de las destrezas y habilidades de los artistas-investigadores involucrados. Esto se apoya en Borgdorff por ejemplo, quien afirma que la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos (p.25). También en Barros, citado por Fajardo, y su propuesta de la experimentación como investigación en la cual iluminación (*insight*) e intuición son dos caracteres fundamentales. “En el acto generador de la obra artística –expone este autor– aquello que se quiere está contenido en el propio acto y su relevancia y naturaleza respeta esta condición” (p.6). Es por ello que tanto la obra como su registro son los objetos de la investigación creativa.

El hacer la obra (de arte y/o diseño) necesita del exponer: es decir de presentarla o exhibirla en espacios adecuados (o adaptados) ante un público que la perciba, la aprecie y en fin la valore. Guiado por su poética, el artista investigador (mientras al científico lo orienta su concepción del método de la ciencia) aspira al reconocimiento de su trabajo en

11. Las tres primeras corresponden al planteamiento de Chacón (2004).

las comunidades que lo aloja, a través de salones, salas de exhibición, museos, mercados, etc. (García & Belén, 2010, p.103). Esta actividad fundamental en el proceso creativo, por lo general de índole efímera, en *IeA+D* requiere de una cierta legitimación que perdure en el tiempo. Por eso, en primer lugar la presentación debe ser curada, o examinada, por un grupo de personas, con rango institucional, especialistas en el área, así como sucede en todo acto académico.

En segundo lugar, la presentación debe dar paso a posibilidades que puedan garantizar que los resultados de *IeA+D* sean divulgados a nivel global y a lo largo del tiempo. El validar la exposición de la obra es la respuesta. 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” (García & Belén, 2010, p.104). Aunque la curaduría es ya un primer acto de evaluación, existen otros modos que procuran una mayor validación: un primer modo, extrínseco a la obra, lo constituye las publicaciones de terceros: reseñas, críticas, o inclusión en catálogos de exposición; un segundo, intrínseco a la obra misma, es por medio de la publicación de la obra en formatos no convencionales (tales y como el registro legal de la propiedad intelectual en las bibliotecas públicas nacionales o internacionales, CD, páginas web, etc.); y un tercer modo, idóneo para la perdurabilidad de la obra, se lleva a cabo por medio de la adquisición o incorporación de la obra misma a una colección, pública o privada, de carácter institucional nacional o internacional.

Finalmente, *IeA+D* vendrá evaluada, así como igualmente promovida y guiada, por la Sub-comisión Técnica de Arte del CDCHTA. “Teniendo en cuenta además que los artistas investigadores también son docentes –exponen García & Belén– 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 (p.105). El rol de la Sub-comisión es por tanto vital dentro de la universidad. La promoción será entonces por medio de foros y jornadas organizadas en las facultades y espacios relacionadas al arte y diseño. La guía será concretizada en un manual publicado y distribuido ampliamente en la universidad. Y por último la evaluación se hará utilizando una planilla alternativa a la del CDCHTA y aplicando los criterios formulados tanto en los foros como en el manual de la Sub-comisión. Con todo esto se espera que *IeA+D* se consolide como una realidad concreta y pujante al interno de la Universidad de Los Andes, pero que a su vez permita una dinámica interactiva con otras investigaciones en arte realizadas en diversas universidades de carácter nacional e internacional.

Investigación en arte y diseño (IeA+D)

<i>Planteamiento</i>	<i>Elaboración</i>	<i>Publicación</i>	<i>Divulgación</i>
→	→	→	
Proyecto	Obra-Registro	Presentación	Evaluación-Adquisición
PENSAR	HACER	EXPONER	VALIDAR

Proyecto:	Propuesta de investigación en arte y/o diseño Título Tipo y área de investigación Resumen Autores (Artistas investigadores) Descripción del sustento teórico, técnico y metodológico Resultados esperados
Obras:	Producto final según dimensión espacial o temporal *De Arte: visual, musical, audiovisual, escenográfico, y mixto *De Diseño: gráfico, industrial, arquitectónico, paisajista.
Registro:	Documentación o memoria del proceso de investigación creativa (Libro de artista/de proyecto, portafolio, dossier, otros) *Sustento teórico, técnico y metodológico *Registro del proceso y su resultado
Presentación:	Curada y/o examinada *En espacios nacionales/internacionales *En eventos nacionales/internacionales
Evaluación:	Por Jurado de Selección y/o Premiación (salón, bienal, festival, concurso, etc) *Por especialistas: en catálogo (divulgativo o crítico), reseña divulgativa, o artículo crítico
Adquisición:	*En colecciones (públicas y/o privadas) *ULA: GalOB, Alma Mater, FdA, FADULA, FHyE, MAPSV. *Otras instituciones nacionales o internacionales *Registro público: ISBN, ISSN o Depósito Legal

Referencias Bibliográficas

- Borgdorff, Henk (2006). The Debate on Research in the Arts, en «Sensous Knowledge» N° 6, National Academy of the Arts, Bergen. Traducción (revisada por el autor el 31-1-2006): El debate sobre la investigación en las artes, en «Cairon: revista de ciencias de la danza», Universidad de Alcalá, N°13, 2010; consultada en <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf> el 30-08-14.
- Chacón, José Luis (2010). Laboratorio de investigaciones sobre arte y diseño, proyecto de investigación presentado al CDCHTA. Universidad de Los Andes, Mérida. Ponencia expuesta en las 1er Encuentro de Investigación en las Artes, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes, Mérida, 2010.
- Díaz, Yonnys (2012). Arte e Investigación universitaria. Papel presentado en las Jornadas sobre Investigación en Arte, Sub-comisión de Arte CDCHTA, Universidad de Los Andes, Mérida.
- Fajardo González, Roberto (S/F). La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario (Hacia una perspectiva semiótica). Consultado en <http://www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf> el 30-08-14.

- García, Silvia Susana y Belén, Paola Sabrina (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística, en Paradigmas, Revista del Centro de Publicaciones Académicas de la Unitec, Bogotá, Vol.3, N°2.
- Hernández Hernández, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, en Educatio Siglo XXI, Revista de la Facultad de Educación, Universidad de Murcia, N°26.

Consideraciones filosóficas
y epistemológicas sobre la
investigación en arte

1 2

... 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. (García, S. S., & Belén, P. S. (2011). "Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística".

Paradigmas, Revista del Centro de Publicaciones Académicas de la UNITEC, Bogotá, Volumen 3, N° 2, pp. 89-107)

La tradición objetiva de la investigación

Para investigar en el ámbito del arte se 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. "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". (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, pp. 91-92). Desde la concepción basada en la ciencia moderna 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. Según Gadamer (1997), para el método científico una experiencia solo es válida si se la confirma; en este sentido, su dignidad reposa en su reproductibilidad.

El arraigo de esta tradición como forma legítima de considerar lo que es (y no es) investigación ha llevado por ejemplo a considerar que son sólo los científicos vinculados a las Ciencias Experimentales quienes realizan investigación (de verdad), y a establecer una visión/posición jerárquica de éstos respecto, por ejemplo a los científicos sociales o a quienes realizan su tarea en el campo de las Humanidades. En cualquier caso, la hegemonía de la racionalidad presente en la investigación en las Ciencias Experimentales se proyectó en los otros ámbitos del conocimiento humano. Así, y por extensión, a comienzos del siglo XX, se comenzó a hablar de Ciencias de la Educación, Ciencias del Lenguaje, Ciencias Humanas, Ciencias Sociales, tratando de establecer un proceso de legitimación mediante la incorporación de la noción de Ciencia –y de lo que se consideraba su método de investigación– a cualquier otro campo disciplinar. (Hernández Hernández, Fernando, 2008, p. 88)

De esta manera, un ámbito del conocimiento humano es legitimado cuando se vincula con el sustantivo ciencia, y la ciencia tiene su razón de ser en cuanto lleva a cabo investigación siguiendo las condiciones establecidas por el método científico.

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. Para García, S. S., & Belén, P. S. (2011): “El contenido no conceptual de los hechos artísticos se convierte así en una supuesta forma no cognitiva. Y desde esa perspectiva la obra de arte estaría fuera del campo del conocimiento”. (pp. 92-93)

La perspectiva de Henk Borgdorff

De acuerdo a las consideraciones de Henk Borgdorff (2010) hay tres posibilidades de preguntar qué es lo que hace a la investigación artística diferente en relación a la investigación académica y científica vigente: a través de preguntas ontológicas, epistemológicas y metodológicas. Las preguntas ontológicas son: ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema, en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? Y ¿en qué sentido se diferencia de otra investigación académica o científica? Las preguntas epistemológicas son: ¿Qué tipos de conocimiento y comprensión abarca la práctica artística? ¿Y cómo está relacionado ese conocimiento con otros tipos de conocimiento académicos más convencionales? Las preguntas metodológicas son: ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes? ¿Y en qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades?

La pregunta ontológica según Henk Borgdorff

Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que as-

pectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan (Strand, 1998, 46). En cuanto a la ontología, existen diferentes tipos de investigación académica para diferentes tipos de acontecimientos. Los hechos científicos difieren de los hechos sociales, y ambos difieren de los hechos históricos. Los artísticos tienen su propio estatus intrínseco que no puede ser combinado con hechos científicos, sociales o históricos, y que ha sido descrito de muchas formas diferentes en la filosofía (estética). Un elemento de ese estatus es su inmaterialidad. Más precisamente, lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad (lo inmaterial). Este descubrimiento, que recuerda a la manifestación sensible de la idea en Hegel (*sinnliches Scheinen der Idee*), pone en evidencia que la investigación en las artes dedica su atención tanto a la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico.

En resumen, la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos. Si el centro de la investigación está en el proceso creativo, no se debe perder de vista el resultado de ese proceso – la obra de arte propiamente dicha. Tanto el contenido material como los contenidos inmatrimales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio del investigador. En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y ubicación de su objeto de investigación. (Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

La pregunta epistemológica según Henk Borgdorff

Borgdorff (2010) interroga: "¿De qué tipo de conocimiento y entendimiento se ocupa la investigación en las artes?" (pp. 25-46).

Desde Alexander Baumgarten, el conocimiento plasmado en el arte ha sido así mismo un tema de especulación y reflexión en la filosofía (estética). El conocimiento no conceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como "*analogon rationis*", según lo cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensible perfecto. (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46).

Alexander Baumgarten asignó al dominio de lo estético el valor de conocimiento. El término *aesthesia* (origen de la palabra latina *aesthetica*) significó para Baumgarten la respuesta subjetiva sensible a los objetos. A este conocimiento ligado a la sensible 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 inefable, es un «*je ne sais quoi*» como fue considerada por Dominique Bouhours (1687), en su obra:

La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011).

La caracterización más básica y general de la Estética por parte de Baumgarten es la que la presenta como 'ciencia del conocimiento sensible'. Se trata ciertamente de la concepción de la misma como una nueva gnoseología, que, lejos de abordar el conocer humano en general y sus diversas formas, versa sólo sobre el tipo de conocimiento específico de la *sensibilidad*, y puede llamarse propiamente *gnoseología inferior*, en la medida en que se tiene a dicha capacidad sensible por una *facultas cognoscitiva inferior*. La Estética aparece así como la respuesta filosófica a la necesidad epistemológica planteada por la cultura racionalista alemana tras la admisión por parte de Leibniz de una clase de conocimiento diferente del "intelectual", el conocimiento "confuso", inherente a los sentidos, y la convicción de la insuficiencia de la Lógica entendida por completo de la explicación y dirección de las facultades sensibles de conocer. Con la regulación de las 'facultades inferiores del alma' y del conocimiento que les es propio, la Estética venía asimismo a completar el 'sistema' del conocimiento filosófico de la razón, ya que ofrecía una comprensión conceptual, "clara y distinta", de la esfera 'oscura y confusa' de nuestra experiencia sensible. (Hernandez Marcos, Maximiliano, 2003, pp. 17-18)

Sin embargo Immanuel Kant (2006), sostiene en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790), que el juicio de gusto no es lógico, sino estético: los juicios estéticos de gusto constituyen dentro de la filosofía kantiana la base para la definición, estudio, fundamentación y deducción de lo bello, son aquellos juicios que se refieren por tanto a la belleza. En la fundamentación de estos juicios Kant (2006) toma como guía las funciones lógicas del juicio, su exposición sigue los cuatro momentos que la facultad de juzgar atiende en su reflexión: (1) Según la cualidad, deben estar basados en una "satisfacción desinteresada" (§§ 1-5); (2) Según la cantidad, deben ser válidos universalmente sin estar derivados de un concepto (§§ 6-9); (3) Según la relación, pueden "no tener nada en su base excepto la forma de la finalidad de un objeto" (§§ 10-17), es decir, involucran una finalidad subjetiva que no le atribuya ninguna finalidad a su objeto; finalmente, (4) Según la modalidad, deberían exigir de otros un acuerdo que sea necesario subjetivamente (§§ 18-22).

De lo anterior se deduce que para Kant 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. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, p. 94)

En Friedrich W.J. Schelling como el "órgano de la filosofía", la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo "absoluto"; en Theodor W. Adorno como el "carácter epistémico" (*Erkenntnischaracter*), a

través del cual el arte “articula” la verdad oculta sobre la oscura realidad de la sociedad; y también en contemporáneos postmodernos como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard y Gilles Deleuze, quienes, cada uno a su manera, contraponen el poder evocativo de aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual. (Henk Borgdorff, 2010)

El arte puede entonces concebirse como una forma de invención y comprensión enriquecedora, organizadora y re-organizadora de nuestra experiencia del mundo. Heidegger (2002) dirá que la obra de arte abre o presenta un mundo, introduciéndonos en la complejidad de un momento de la historia. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011)

Heidegger (2002) en la segunda Conferencia sobre “El Origen de la Obra de Arte” muestra dos rasgos esenciales de la obra de arte, esos dos rasgos del ser-obra son la instalación de un mundo, y la producción de una tierra. Para Heidegger producir la tierra se remite al término alemán que emplea para designar ese fenómeno. Y esa palabra en alemán es *Da-sein*, que sirve para designar el ser del hombre. *Da* no es otra cosa sino el estar abierto, es decir, *Da* designa el fenómeno de la verdad, el fenómeno originario de la verdad. *Da-sein* es el ser del hombre, y eso significa un ente que padece la patencia del ser, de los otros entes y de él mismo, pero que además la comprende, es decir es una pasividad activa, o una actividad pasiva, que caracteriza la esencia del hombre. Aquí, hombre está pensado por Heidegger desde la verdad, desde la *Aletheia*.

Según Gadamer (1997), 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. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, p. 95)

De acuerdo a las consideraciones de Borgdorff (2010):

En resumen, el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (“*knowing-how*”) y como conocimiento sensible, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo. La naturaleza específica del contenido de este conocimiento ha sido analizada en profundidad en la fenomenología, la hermenéutica y la psicología cognitiva. (pp. 25-46)

La pregunta metodológica según Henk Borgdorff

Según Borgdorff (2010), una diferencia respecto a la investigación académica más establecida es que la investigación artística generalmente es desarrollada por los propios artistas. De hecho, se podría argumentar que *sólo* los artistas son capaces de llevar a cabo tales investigaciones basadas-en-la-práctica. Pero, si es éste el caso, entonces la objetividad se convierte en un asunto urgente, ya que un criterio para la investigación académica sólida es una fundamental *indiferencia* hacia quién lleva a cabo la investigación. Cualquier otro investigador debería ser capaz de obtener los mismos resultados en condiciones idénticas. Por tanto, ¿tienen los artistas un acceso privilegiado al dominio de la investigación? La

respuesta es sí. Porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. Además, la actividad como tema aquí es la investigación en la práctica artística, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación.

Si comparamos varios campos académicos entre sí y nos preguntamos (1) si son, en esencia, exactos o interpretativos, (2) si tratan de identificar leyes universales o de entender instancias particulares y específicas; y (3) si la experimentación forma parte de su investigación, podemos llegar a la siguiente estructura esquemática. Las matemáticas puras son generalmente una ciencia exacta, universalmente válida y no experimental. Así mismo, las ciencias naturales tratan de generar conocimientos exactos que correspondan a leyes o modelos universales, pero que, a diferencia del conocimiento matemático, a menudo se obtienen por medios experimentales. Estos pueden contrastarse con la Historia del Arte (por citar tan sólo un ejemplo de las Humanidades), que no está interesada fundamentalmente en formular leyes precisas, universales, sino más en abrirse paso hacia lo particular y lo singular a través de la interpretación. La experimentación no tiene aquí la menor importancia. (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

Vamos a ver ahora la posición específica que ocupa la investigación en arte a este respecto. La investigación en las artes también se ocupa generalmente de interpretar lo particular y lo único, pero en este tipo de investigación la experimentación práctica es un elemento esencial. Para Borgdorff (2010) “Por lo tanto, la respuesta a la cuestión de la metodología es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica” (pp. 25-46).

En resumen, la investigación en las artes se lleva cabo, generalmente, por artistas, pero su investigación prevé una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

Si tomamos ahora todas juntas esas exploraciones de las facetas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes y las condensamos en una única y breve fórmula, llegamos a la caracterización que hace Borgdorff (2010): “La práctica artística –tanto el objeto artístico como el proceso creativo– entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación”. (pp. 25-46)

La investigación basada en las artes (IBA)

Finalmente, queremos mencionar la importante contribución en este debate sobre la investigación basada en las artes (IBA), citada por Fernando Hernández Hernández (2008), que deviene de la reflexión de Barone y Eisner (2006), que configura a la IBA como un tipo

de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y preformativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación (pp. 92-93).

En las consideraciones de Hernández (2008), desde diversas definiciones se puede llegar, de la mano de Barone y Eisner (2006), a la siguiente caracterización de la investigación basada en las artes (IBA):

- *Utiliza elementos artísticos y estéticos.* Mientras que la mayoría de la investigación en Humanidades, Ciencias Sociales y Educación utiliza elementos lingüísticos y numéricos, la IBA emplea elementos no lingüísticos, relacionados con las artes visuales o performativas.
- *Busca otras maneras de mirar y representar la experiencia.* A diferencia de otras perspectivas de investigación la IBA no persigue la certeza sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y lugares no explorados. Por eso no persigue ofrecer explicaciones sólidas ni realizar predicciones ‘confiables’, sino que pretende otras maneras de ver los fenómenos a los que se dirige el interés del estudio.
- *Trata de desvelar aquello de lo que no se habla.* Tampoco pretende ofrecer alternativas y soluciones que fundamenten las decisiones de política educativa, cultural o social, sino que plantea una conversación más amplia y profunda sobre las políticas y las prácticas tratando de desvelar aquello que se suele dar por hecho y que se naturaliza (p. 94).

Conclusiones

En el nivel universitario y académico debemos hacernos conscientes de la necesidad de construir sistemáticamente el conocimiento, así como 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”. (García, S. S., & Belén, P. S. 2011, p. 105).

Desde la Subcomisión Técnica Asesora de Arte del CDCHTA de la ULA., como miembros pioneros de la misma, hemos venido trabajando e impulsando el reconocimiento del valor de la investigación “en arte y diseño”, los caminos recorridos en esta tarea han sido fascinantes y verdaderamente fructíferos. Orientados siempre a incentivar la labor investigativa en la Facultad de Arte, y ya que los artistas- investigadores también son docentes, entonces, 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.

Referencias Bibliográficas

- Barone T. y Eisner, E. (2006) Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). Handbook of Complementary Methods in Educational Research. (pp. 95-109). Mahwah, New Jersey: AERA.

- Belén Paola Sabrina, & García Silvia Susana (2011). “Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística”. Paradigmas [Revista en línea], Volumen 3, Nº 2, Revista del Centro de Publicaciones Académicas de la Unitec, Bogotá. pp. 89-107. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798212> [Consulta: 2014, Noviembre 10]
- Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza [Revista en línea], Nº 13, Universidad de Alcalá, España, pp. 25-46. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099> y también en: https://www.google.com.ec/?gfe_rd=cr&ei=M20MVLucLMid8AbGxYDQDw&gws_rd=ssl#q=El+debate+sobre+la+investigaci%C3%B3n+en+las+artes++Henk+Borgdorff [Consulta: 2013, Noviembre 5]
- Gadamer, Hans-Georg, Verdad y Método (1997) Volumen I y II, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca.
- Hernández Hernández, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI [Revista en línea], Nº 26, Universidad de Murcia, España, pp. 85-118. Disponible: <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671> [Consulta: 2014, Noviembre 8]
- Hernández, Marcos, Maximiliano (2003). Teoría de la Sensibilidad, Teoría de las Humanidades. El Proyecto Filosófico de la Estética de A.G. Baumgarten. Cuadernos Dieciochistas [Revista en línea], Nº 4, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2003, pp. 81-121. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2153150> [Consulta: 2010, Agosto 25]
- Heidegger, Martín (2002). El Origen de la Obra de Arte y Hölderlin y la Esencia de la Poesía, Traducción de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, S.A., México.
- Kant, Emmanuel (2006). Crítica de la Facultad de Juzgar, Traducción de Pablo Oyarzún, Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., Caracas, Venezuela, 2da Edición.
- Kant, Immanuel (1997). Crítica del Juicio, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid.
- Strand, Dennis (1998). Research in the Creative Arts. DEST; Canberra School of Art - The Australian National University.

**Paradigmas y metodologías
de la investigación**

1 3

Se parte de la idea que “La investigación en arte es la misma obra de arte”, por lo tanto, la investigación en arte abarca un extenso abanico de posibilidades que va desde lo cualitativo heurístico hasta lo cuantitativo erudito. Esto implica que la investigación del arte debe reconocer el azar y la experimentación que impera en el proceso creativo artístico. Dadas estas características, los paradigmas pueden ser múltiples, flexibles; lo que prevalece en la investigación en arte es lo subjetivo. Sin embargo, son importantes los conceptos de libertad, autonomía, ingenio, innovación, azar, experimentación, la interdisciplinariedad. Esto indica que se atribuye especial importancia a las visiones individuales del proceso creativo en relación con el proceso mismo de la investigación.

En cuanto a la metodología

Existen diversas orientaciones metodológicas que pueden ser aplicadas a la investigación del arte: metodologías cualitativas, etnometodología, interaccionismo simbólico, la teoría de las representaciones sociales (Martínez, 2009). En general, el método es la manera de proceder racional para lograr un fin determinado, no sólo escogiendo los medios convenientes, sino también poniéndolos en práctica según un orden razonado, adecuado y consecuente, que se expresa mediante reglas o normas, y por lo general, los métodos se aplican a actividades susceptibles de ser divididas en etapas o momentos diversificables.

En tal sentido, la decisión o selección del método a seguir en la investigación, puede depender del estilo de pensamiento del investigador. Padrón (1998) plantea que existen tres tipos de estilo de pensamiento y que al mismo tiempo existen tres enfoques epistemológicos desde los cuales se definen los métodos de la investigación. Para comenzar es necesario precisar qué se entiende por Estilo de Pensamiento: *la manera cómo percibimos, procesamos o actuamos de acuerdo a nuestra inteligencia o personalidad*; al mismo tiempo este estilo refleja la forma típica o habitual de cómo una persona resuelve problemas, piensa, percibe y recuerda; ellos a su vez se asocian a lo que tiene más fuerza sobre la persona: cerebro (el razonamiento), los sentidos (la observación controlada), lo emocional (las vivencias e introspecciones).

Ante esto, el investigador puede optar por:

1. Ubicarse en un estilo de pensamiento que le ayude a seleccionar cuál es la metodología con la que se sienta más cómodo. Considerando que existen 3 estilos y por extensión, y asociados a estos tres enfoques epistemológicos. Éstos son: *Empirismo*: (de empeiria=experiencia), desde esta postura se sostiene la tesis de que la única fuente del conocimiento humano es la experiencia, lo observable. Se habla así de Enfoque Empirista-Inductivo. El conocimiento fiable de acuerdo a esto, se produce y se valida a partir de los datos recogidos por vía sensorio-perceptiva, y los patrones de regularidad se captan a través del registro de repeticiones de eventos, por medio del método inductivo sustentado en el poder de los instrumentos sensoriales y en el valor de los datos de la experiencia (de allí el término empirista).

Ejemplos de objetivos de investigación diseñados desde este enfoque:

- Determinar los tipos de manifestaciones dancísticas en la localidad X.
- Indagar el uso del Cristo en las pinturas de tema religioso.
- Calcular los movimientos presentes en la representación de la obra de teatro X.
- Estimar el tipo de madera más apropiado para la realización de esculturas de gran formato.

El segundo de los enfoques es el *Racionalismo*. Éste se basa en la razón como fuente importante y decisiva para el conocimiento y ha de ser considerada anterior a la experiencia. Su método es la deducción haciendo que consista en corroborar, de lo general a lo particular. Se habla así del Enfoque Racionalista-Deductivo. El conocimiento fiable para este Enfoque se produce y se valida a partir de las cadenas de pensamiento y de los mecanismos de razonamiento controlado. En este caso el investigador se orienta al mundo de las ideas.

Ejemplos de objetivos de investigación diseñados desde este enfoque:

- Interpretar la permanencia de las expresiones dancísticas en una localidad.
- Revelar la importancia del Cristo en las pinturas de tema religioso.
- Explicar por qué ciertas maderas son más adecuadas para las esculturas de gran formato.
- Analizar el teatro en relación con el movimiento corporal.

El tercero de los enfoques, el *Vivencialista* tiene como fuente de conocimiento la *experiencia vivida*. Su método es la Intuición, por lo que se habla del Enfoque Introspectivo-Vivencial. Esta postura tiende al sentimiento, al fenómeno interno. Aquí el investigador es intuitivo, se basa en el mundo de la sensibilidad y hace énfasis en la noción de sujeto y de realidad subjetiva, por encima de la noción de objeto o de realidad objetiva (Padrón, 1998).

Ejemplos de objetivos de investigación diseñados desde este enfoque:

- Expresar mediante una pieza de danza la presencia de rasgos tradicionales en la comunidad X.

- Evidenciar la importancia de movimiento corporal en el teatro.
 - Representar las emociones que provoca la imagen de Cristo en las obras de tema religioso.
 - Demostrar la importancia de las emociones en la selección de los materiales para la elaboración de esculturas de gran formato.
2. Ubicarse en la fase de la investigación en la que se identifique la investigación de acuerdo a lo que desea hacer, entendiendo que la investigación puede localizarse en una de las cuatro fases:

Las investigaciones *Descriptivas* son aquellas por medio de las cuales se recolecta información acerca de los problemas que interesan a los investigadores, por lo que ocupan la primera fase de la estructura diacrónica. Su objetivo, por lo tanto, consiste en registrar aquellos hechos que sistemáticamente se producen y desde los cuales se responden ciertas preguntas. Se sustenta en la observación, la clasificación, la definición, la comparación. La información que recoge esta fase de la Investigación debe ser tanto confiable y exhaustiva. Se estructuran sobre la base de preguntas cuya forma lógica se orienta a describir: ¿Cómo es x? ¿Qué es x? ¿Qué ocurre en calidad de x o bajo la forma x? Sus operaciones típicas o formas de trabajo estandarizadas son las observaciones (recolecciones de datos), las clasificaciones (formulación de sistemas de criterios que permitan agrupar los datos o unificar las diferencias singulares), las definiciones (identificación de elementos por referencia a un criterio de clase), las comparaciones (determinación de semejanzas y diferencias o del grado de acercamiento a unos estándares), etc. Sus técnicas típicas de trabajo varían según el enfoque epistemológico: mediciones por cuantificación aritmética o estadística (enfoque empirista-inductivo), registros de base cualitativa (enfoque instrospectivo-vivencial) o construcción de estructuras empíricas mediante sistemas lógico-formales (enfoque racionalista-deductivo) (Padrón ob. Cit).

TABLA 1
Ejemplos de esta fase de acuerdo al Enfoque Epistemológico

Descriptiva	
Empirismo	Construir una base de datos referente a la presencia de la imagen de Cristo en las obras de tema religioso en X
Racionalismo	Revelar la importancia de la imagen de Cristo en las obras de tema religioso
Vivencialismo	Develar los símbolos de la imagen de Cristo en el marco de X en las obras de tema religioso

La segunda fase de la investigación parte de la información suministrada por la **fase 1** y recibe el nombre de fase *Explicativa*. Una vez que se dispone de las descripciones de una realidad se pasa a la construcción de explicaciones de por qué las cosas ocurren del modo en que ocurren y esto se alcanza por medio de la construcción de modelos teóricos. Por lo tanto su interés es ubicar las relaciones que se producen entre los distintos hechos planteados en la fase anterior, es decir, se originan en la necesidad por encontrar ciertas relaciones de dependencia entre las clases de hechos que fueron formulados en la fase anterior de la secuencia. Su objetivo es precisamente proveer mode-

los teóricos por medio de los cuales se presenten predicciones. Se estructuran sobre la base de preguntas cuya forma lógica se orienta a interpretar la ocurrencia de una cierta clase de eventos (consecuentes) por mediación de otra clase de eventos (antecedentes): ¿Por qué ocurre p ? ¿De qué depende p ? ¿Qué clase de hechos condiciona la ocurrencia de p ? (Padrón, 1998).

TABLA 2
Ejemplos de esta fase de acuerdo al Enfoque Epistemológico

Explicativa	
Empirista	Explicar los factores que influyen en la presencia de la imagen de Cristo en las obras de tema religioso en X.
Racionalista	Diseñar un modelo teórico sobre la importancia de la imagen de Cristo en las obras de arte de tema religioso.
Vivencialista	Expresar el origen simbólico (histórico-cultural) de la imagen de Cristo en las obras de tema religioso.

La tercera fase, llamada *Contrastativa*, es decir, la validación de la fase anterior o de todo aquello que comprende las explicaciones o modelos teóricos construidos, para así establecer respaldos de confiabilidad de los productos elaborados. Estas investigaciones buscan someter a prueba y a crítica las diversas construcciones teóricas elaboradas en el contexto de la **fase 2**. Se busca encontrar en ello posibles errores a fin de reajustarlas o incrementar su verosimilitud. De acuerdo a esto, su objetivo es proveer contra-pruebas a una teoría, así como también proveer argumentos a su favor. La pregunta en esta fase busca afirmar o negar hipótesis y sus operaciones consisten llegar a proposiciones particulares a partir de hipótesis generales, para contradecir o reafirmar las teorías. Se estructuran sobre la base de preguntas cuya forma lógica se orienta a negar o a aceptar provisionalmente una hipótesis teórica: ¿Es cierto que p ? ¿Se da p cada vez que ocurre q ? ¿Es verdadero el antecedente r y es falso el consecuente s ? (Padrón, 1998).

TABLA 3
Ejemplos de esta fase de acuerdo al Enfoque Epistemológico

Contrastativa	
Empirismo	Diferenciar el uso de la imagen de Cristo en las obras de tema religioso entre X y Y.
Racionalismo	Analizar las diferencias entre X y Y en relación con el uso de la imagen de Cristo en las obras de arte de tema religioso.
Vivencialismo	Detallar las reacciones emotivas que genera la imagen de Cristo en las obras de tema religioso.

La cuarta y última fase, la *Aplicativa*, es la que agrupa el producto de todo el proceso de investigación. Parte de la convicción o veracidad de las teorías o explicaciones ya que éstas son esenciales para ser aplicadas. En esta fase los conocimientos teóricos se convierten en tecnologías que intervienen en un medio determinado y tienen la posibi-

alidad de modificarlo. Su objetivo, por lo tanto, es promover las tecnologías derivadas de los conocimientos producidos. Este tipo de investigaciones cumplen así como función, confrontar los problemas detectados, explicados, tratando de intervenir dichas realidades con la tecnología que ha sido diseñada para tal fin. Las operaciones consisten en la descripción de aquellas situaciones que presenten debilidades y que requieran de la aplicación de dichas tecnologías, y esto implica la selección del modelo teórico que más se ajuste, así como el diseño de aquellos componentes para el control de la situacional y que a su vez se derivan del modelo teórico. Su objetivo central está en proveer tecnologías o esquemas de acción derivados de los conocimientos teóricos construidos. Estas investigaciones carecen, propiamente hablando, de preguntas. Más bien tienden a establecer una relación productiva, ingeniosa y creativa, entre las posibilidades de un modelo teórico, por un lado, y las dificultades o necesidades que se confrontan en el terreno de la práctica, por otro lado. En las investigaciones aplicativas el “Problema” es una cierta situación práctica formulada desde una actitud de expectativas de cambio, situación que resulta deficitaria, inconveniente o mejorable y que puede ser transformada o manejada mediante un cierto prototipo de control situacional (Padrón, 1998).

TABLA 4
Ejemplos de esta fase de acuerdo al Enfoque Epistemológico

Aplicativa	
Empirismo	Hacer un video inspirado en la imagen de Cristo como tema religioso.
Racionalismo	Estudiar X considerando la importancia del tema religioso en la cultura.
Vivencialismo	Representar visualmente los símbolos religiosos de Cristo.

Ejemplos puntuales atendiendo los enfoques epistemológicos y las fases:

- Para una investigación cuyo responsable es un artista (X) que espera ordenar cronológicamente su obra:
Se ubica en un estilo de pensamiento y enfoque epistemológico y de acuerdo a esto, diseña su objetivo, en tanto ORDENAR es una función de indagación, la fase será Descriptiva.

Referencias Bibliográficas

- Martínez Miguélez, Miguel (2009). *Nuevos Paradigmas en Investigación*. Ediciones Alfadil 2000. Venezuela
- Padrón, José (1998). *La Estructura de los Procesos de Investigación*. Revista Educación y Ciencias Humanas. Año IX, nº 17 julio-diciembre, p. 33. Disponible en <http://dip.una.edu.ve/mae/978investigacioneducativa/paginas/Lecturas/UNIDAD%204/Padron-LaEstructuradelosProcesosdeInvestigacion.pdf>

**Una propuesta para el
proyecto de investigación
en arte y diseño**

14

En los procesos de Pensar, Hacer, Exponer y Validar de la investigación en arte y diseño, el proyecto estético se presenta como un medio que puede denominarse “Protocolo de Investigación” en el que se exponen por escrito los planteamientos generales que el investigador en arte y diseño propone para su creación.

Estas líneas son una propuesta para la formulación y desarrollo del proyecto de investigación en arte y diseño ante el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes (ULA), así como para la presentación del informe final ante la subcomisión de Arte y Diseño. El texto surge desde las reflexiones y conversaciones con diversos miembros de la comunidad del arte en la universidad.

Dicho protocolo tiene como propósito buscar, ampliar y profundizar los saberes vinculados con las artes visuales, la música, la danza, el diseño gráfico o industrial, la arquitectura, la fotografía o los medios audiovisuales, según sea el caso; permitiendo que el investigador desarrolle un proceso creativo específico y ponga en práctica su capacidad para respaldar una investigación-producción de la obra de arte, con elementos originados de la reflexión teórica o mediante un proceso creativo y la indagación bibliográfica, documental o el registro visual o sonoro para la investigación creativa. En el protocolo se plasma la prefiguración de las etapas, espacios, materiales y singularidades del proceso creativo, así como valorar el adecuado planteamiento de una situación, contexto o problema a través de la conexión necesaria entre sus componentes.

El proyecto pertenece a un área del objeto estético: las artes visuales (bidimensional-tridimensional) como la pintura, escultura, arte objetual, fotografía, serigrafía; musicales y auditivas como ejecuciones, composición o dirección; audiovisuales tanto cinematográficas como televisivas (guiones, dirección, sonido, musicalización, diseño, vestuario, edición, montaje), arquitectura, teatro (actuación, guión, dirección), danza, diseño gráfico, diseño industrial, instalaciones, performances, videoarte o experiencias de creación artística.

Según Fajardo (SF) la especificidad de una investigación, ya sea en *arte* o *sobre arte*, intentando esbozar una línea general que identifique una metodología propia del artista-universitario, debería fundamentarse con base en la realidad de esta configuración, en función de los recursos epistemológicos dominantes. Implica la consideración y comprensión de tres modos de acceso al acto estético: 1. Las cuestiones del lenguaje en sí tanto en su aspecto *poético* como *estético*. 2. Las cuestiones relativas a la metodología adoptada. 3. Las cuestiones relativas a los supuestos metafísicos, esto es, aquello que trasciende las cuestiones de los puntos uno y dos.

La vinculación con otras áreas de estudio considera, si bien la investigación se relaciona con conocimientos de Historia, Filosofía, Psicología, Pedagogía, inter o multidisciplinarios, su interés reside fundamentalmente en las áreas que le son propias a los campos disciplinarios de la subcomisión de Arte del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes.



Título:
“Clase al Aire Libre”.
Universidad de Los Andes-Táchira.
Fotografía:
Henry Picón / Ztuyoshi Flores Y.

Propuesta

La propuesta se plantea desde el pensar, hacer, validar y proponer.

1. **Pensar:** dentro de las modalidades, el proyecto puede ser práctico-teórico o puramente teórico o solo práctico, el cual tiene como objetivo ampliar conocimientos relacionados con las artes visuales, el diseño y la comunicación visual, por ejemplo, permitiendo que el investigador aborde una situación, contexto o problema específico y ponga en práctica su capacidad para respaldar una investigación-producción. La investigación en arte busca la creación de una obra de arte.
2. **Hacer:** es registrar o documentar el proceso creativo de la obra. Ese es parte del hacer: el registro. Esto le permite al artista mostrar su creatividad intelectual bien sea: artístico, visual, sonoro, audiovisual o escénico, por mencionar algunos casos y producir la memoria de su proceso creativo, su proceso de investigación y documentación. Este proceso de investigación y registro, permitirá mirar el logro del proyecto de investigación en arte y diseño.

El registro del proceso de la Obra: consiste en el Registro del proceso permitiendo revisar si el producto está sustentando y será aceptado posteriormente. Este registro tiene que ser claro, preciso para que el resultado de la investigación sea exitoso. La documentación o memoria de este proceso de investigación puede ser: teórica, técnica, metodológica, creativa. Ejemplos: libro de artista, bocetos del artista o diseñador, sketch representativos del proyecto, portafolio, dossier, video o registro fotográfico, entre otros. Esto representa un sustento teórico, técnico y metodológico.

En el informe del proceso artístico: se presenta el registro y la validación del proceso de la obra. El artista - investigador cuenta su proceso creativo y los ajustes realizados. Ejemplo: cortos audiovisuales, documentales o grabaciones registrados dentro de un proceso creativo. Fajardo (SF) argumenta que la metodología de la investigación en Arte se hace sobre el hacer, siendo que hacer y saber son apenas dos caras de la misma moneda. Sin embargo, también resulta evidente que tal Hacer solo tendrá su validez en cuanto ser social y en esta situación, su condición conceptual es fundamental.

3. **Exponer:** es la presentación o publicación de la obra curada y/o examinada en espacios gubernamentales, académicos, museos y/o en eventos nacionales/internacionales. Así, como la publicación en revistas, libros, catálogos de gran relevancia en el mundo del arte y las ciencias sociales.

Según Díaz y Sánchez (2010) la exposición permite establecer un contacto directo a través de la emoción y dependerá de las capacidades participativas del espectador el nivel de acercamiento al que llegue con la obra expuesta y con la investigación.

4. **Validar:** es la evaluación con un jurado de selección y/o premiación (salón, bienal, festival, concurso, entre otros) y/o por especialistas en catálogo (divulgativo o crítico), reseña divulgativa o artículo crítico. Asimismo, la validación implica la adquisición de la obra de arte por organismos privados o públicos (museo, galería, institución); la construcción o ejecución de la obra de arte o proyecto gráfico o arquitectónico; la premiación de organismos regionales, nacionales o internacionales. Es indispensable que la obra tenga un Registro público: ISBN, ISSN o Depósito Legal para su validación y divulgación.

Estos resultados obtenidos permiten revisar si el producto está sustentado en lo que se propuso y está enmarcado dentro de los objetivos planteados. El artista- investigador puede hablar en primera persona o tercera persona según lo considere conveniente, debe expresar sus sentimientos, sus ideas, su proceso de intuición en la exploración de un tema. Es un procedimiento práctico, descriptivo, intuitivo, creativo, pero sistemático el que describa su proyecto.

Investigación en arte y diseño	
Pensar	Planteamiento del proyecto: teórico o práctico.
Hacer	Registro de la obra: informe del proceso artístico, visual, sonoro, audiovisual
Exponer	Publicación o presentación
Validar	Divulgación, adquisición, construcción, premiación

Protocolo del proyecto de investigación

El proyecto de investigación puede ser práctico-teórico o puramente teórico, o sólo práctico, de acuerdo al proceso creativo de cada artista, el objeto, el contexto, los antecedentes de la investigación o las líneas desarrolladas por la unidad académica correspondiente. El primero presenta la argumentación conceptual y la contextualización histórica que permite comprender y valorar una propuesta de producción plástica, corporal o visual. El segundo presenta un discurso conceptual sustentado en el estudio, análisis y síntesis de fuentes de investigación acerca del problema, pero siempre vinculado con los campos de conocimiento sobre las artes visuales, audiovisuales, escénicas, de diseño, arquitectura y la comunicación visual, por ejemplo.

Se recomienda considerar que bajo las perspectivas antes mencionadas, toda obra artística o de diseño y comunicación visual, es también un documento sujeto a su revisión o reflexión a través de la investigación.

En el caso de los proyectos práctico-teóricos deberá incluir el registro del proceso creativo mediante: imágenes, las fases del proceso creativo, reproducciones de obras, bocetos y afines de la propuesta plástica, corporal o visual según el tipo de artista - investigador.

Para el proyecto de investigación se recomienda desarrollar los siguientes elementos:

I. Título o tema de la investigación

El título es el nombre propio de un texto y su escogencia está vinculado al objeto, proceso, contexto, situación o problema a investigar. También permite delimitar con relación a factores que contribuyan a precisar el objeto de estudio para establecer los alcances de la investigación, tanto temporal como espacialmente. El título indica el tema a estudiar.

Este título puede llevar marcado un tiempo específico. Ejemplo: 1960- 2003, o períodos particulares y la espacialidad (contexto del lugar). Ejemplo: Venezuela, Latinoamérica. Es importante incluir la delimitación conceptual, es decir, acudir a los conceptos que darán forma y justificarán la pertinencia de la investigación.

II. Resumen del proyecto

Un breve recuento del proyecto que explique brevemente el quehacer del proceso de investigación, consistiría el resumen. En dos párrafos, se recomienda escribir un parte del tema a investigar, los objetivos y el método o desarrollo de técnicas, materiales y procedimientos. Ejemplo: Este proyecto investiga sobre la relación del uso el color en la pintura de la primera década del siglo XX y su relación con la pintura contemporánea entre el año 2000-2010.

III. Planteamiento del problema

La descripción del objeto de estudio, el proceso, la especificación del problema a investigar, sus aspectos más importantes y su pertinencia en términos de los conocimientos del área son los ítems para matizar en este apartado. Para la investigación, es conveniente

señalar sus relaciones con otras disciplinas del conocimiento y su relevancia para el desarrollo de los diversos campos disciplinarios, en el contexto contemporáneo.

Asimismo, la relación del tema a estudiar con investigaciones anteriores de otros autores, se realiza en el apartado de los antecedentes. Es importante porque permite conocer qué otras investigaciones y/o creaciones se han hecho al respecto, tanto del propio autor como de otros artistas.

Para iniciar el proyecto se considerarán también las condiciones de viabilidad, tales como los conocimientos previos, la disponibilidad de fuentes, acceso a sitios determinados para su realización, recursos humanos, materiales y económicos necesarios para realizar los objetivos propuestos, tanto para la investigación teórica como para la experiencia práctica. Comprende también explicar la motivación personal o grupal para la investigación en arte.

IV. Objetivos y metas

Los objetivos son la formulación clara y específica de los resultados que se esperan obtener en cada una de las etapas del trabajo, así como de las acciones que se llevarán a cabo para cumplir con el propósito de la investigación. Los objetivos indican acciones precisas guiadas por el método a aplicar. Se redactan con el verbo en infinitivo que enuncia una acción determinada y los términos bajo los cuales se espera ejecutarla.

Los objetivos orientan los contenidos de la investigación, los cuales deben ser claros, concretos y viables. Pueden presentarse por niveles: objetivo general, que se refiere a los fines de la investigación en su totalidad; y los objetivos específicos que pueden ser aquellos que plantean logros parciales, y que bien pueden corresponder a cada capítulo o fase de la investigación en arte y diseño.

V. Proposición

La proposición consiste en la exposición de dos cosas: la manera cómo se abordará la investigación y aquello que se espera saber al concluir el proyecto. Esto se puede expresar a través de una serie de enunciados que afirman lo que se supone conocido, pero que se espera saber al concluir el proceso.

Es importante recordar que al terminar la investigación puede confirmarse o no la proposición originalmente prevista sin menospreciar la validez del proceso. La proposición corresponde a las condiciones de la hipótesis sin que esto signifique una exigencia de verificación experimental no siempre posible en las humanidades y las artes.

VI. Antecedentes del problema

La descripción breve de las relaciones de la investigación con conocimientos, obras o expresiones estéticas previas es el trabajo de los antecedentes. Los vínculos con la situación actual del conocimiento y la producción artística visual o del diseño y la comunicación visual, relacionada con el problema, así como los vínculos de convergencia o divergencia con estudios y obras similares que se hayan llevado a cabo sobre el mismo tema.

Esto implica obras o investigaciones ya realizadas en el marco del tema. ¿Quiénes han investigado el tema? ¿Qué hay sobre el tema ya establecido hasta el momento en el país y en otros países?

VII. Estructura conceptual

La estructura conceptual formula las definiciones y términos de referencia. Sustenta la discusión de los principales aspectos que inciden en el problema a investigar para ubicar al objeto o problema desde un campo determinado. Para lograr esa estructura es indispensable tener claridad en las definiciones de los conceptos que le atañen y la descripción de las posibles relaciones con la realidad que propició el problema.

VIII. Sustento Teórico

Con el sustento teórico se busca enunciar las teorías a usar con los diferentes autores explicando el conjunto del proceso creativo que sostendrá la investigación en su nivel práctico. La perspectiva teórico-metodológica consiste en una explicación general de la metodología que se intenta seguir en el desarrollo de la investigación. Más que su denominación, es importante la descripción general del método del proyecto, así como esbozar los pasos a seguir en el proceso. Este sustento teórico está compuesto por una serie o conjunto de pasos a seguir para obtener un resultado determinado.

La búsqueda implica ampliar, aclarar y contextualizar la obra de arte y otros referentes artísticos que propicien la reflexión desde la misma obra de arte.

IX. Sustento metodológico, técnico y materiales

La explicación de las técnicas, procedimientos y materiales que permitan alcanzar los objetivos, es el propósito del apartado del sustento metodológico. Se explica el tipo de estudio o si se realizará alguna intervención-propuesta. Resulta relevante la explicación de los materiales, instrumentos, equipos e instalaciones que serán empleados para el desarrollo de la investigación.

X. Resultados esperados

Es la propuesta de un producto de investigación en arte y diseño, según dimensión espacial o temporal. Si es de arte: visual, musical, audiovisual, escenográfico, y mixto, por ejemplo o si es de diseño: gráfico, industrial, arquitectónico, paisajista, por ejemplo.

XI. Plan de trabajo

Los momentos importantes del proceso de creación de la obra se detallan en el plan de trabajo. La organización de los conocimientos y el cumplimiento de diferentes acciones, se pueden abordar en un índice de contenidos y es el propósito del esquema de trabajo, ya que permite establecer lógicamente el desarrollo del trabajo y se considera su guía orientadora.

En términos generales, se vincula con la organización de las etapas de la investigación en dos vertientes: indagación plástica y búsqueda documental y visual. Entre sus partes existen relaciones coherentes con el planteamiento del problema, con los objetivos y la estructura conceptual, así como cada uno de los momentos a seguir en el proceso creativo del proyecto.

El esquema puede ser modificado durante el desarrollo de la investigación, en su etapa expositiva, la redacción del proyecto de investigación debe tener un índice de contenidos. Por ejemplo:

1. Introducción
2. Presentación organizada de los asuntos a investigar (desarrollo de los Capítulos y subcapítulos)
3. Conclusiones
4. Notas elaboradas de preferencia mediante el sistema cita-nota a pie de página (sistema APA, este o cualquier otro sistema debe conocerse perfectamente bien, así como dominar su uso y aplicación)
5. Fuentes de consulta: bibliográficas, hemerográficas, catálogos, videos, referencias visuales, obras.

XII. Referencias consultadas

El apartado referencias consultadas comprende el listado de las fuentes humanas, documentales, bibliográficas, hemerográficas o cualquier fuente para la elaboración del proyecto de investigación en arte ordenados alfabéticamente.

XIII. Informe final del proyecto de investigación

En el informe final se presenta el registro y la validación del proceso de la obra. El artista-investigador debe dar cuenta de su proceso creativo y los ajustes realizados. Ejemplo: cortos audiovisuales, documentales, grabaciones registradas dentro de un proceso creativo.

El registro es la documentación o memoria del proceso de investigación creativa, como un libro de artista/de proyecto, portafolio, dossier, entre otros y su resultado. La presentación de la obra curada y/o examinada (en espacios nacionales/internacionales y/o en eventos nacionales/internacionales). La evaluación o jurado de selección y/o premiación (salón, bienal, festival, concurso, entre otros) y/o por especialistas: en catálogo (divulgativo o crítico), reseña divulgativa o artículo crítico.

Tablas

TABLA 5

Manual del artista - Investigador. 1

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	Informe del proceso creativo visual, en dos formatos: <ul style="list-style-type: none"> • Un documento escrito tipo resumen y otro comprobatorio del proceso. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra = producto final. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de validación de la obra. Registro público: ISBN, ISSN o Depósito legal.
Artes plásticas	Informe del proceso creativo de producción de la obra: <ul style="list-style-type: none"> • Bocetos, sketch, libro de artista, entre otros. Videos del proceso de producción : <ul style="list-style-type: none"> • Documental, films. • Fotografías del proceso. • Memoria descriptiva del proyecto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación en revista, libro, catálogo, de gran relevancia en el mundo del Arte y las Ciencias Sociales. • Exposición de la obra en museo, galería e instituciones gubernamentales, nacionales o internacionales. • Instalación en espacios de relevancia pública o privada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta de invitación al evento. • Presentar aval de la institución gubernamental, nacional o internacional en caso que la obra sea premiada o expuesta. • Presentar aval académico: diploma, constancia, certificado. • Presentar aval de adquisición de la obra por organismos: regionales, nacionales, internacionales.

TABLA 6

Manual del artista - Investigador. 2

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> • Informe técnico completo del proyecto. • Informe del proceso creativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra construida o proyecto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de validación de la obra. Registro público: ISBN, ISSN o Depósito legal.
Arquitectura	Informe del proceso creativo: <ul style="list-style-type: none"> • Documental de elaboración, video, fotografía, film, entre otros. • Bocetos, sketch del arquitecto. • Proyecto completo: • Plantas, cortes, fachadas, perspectivas, detalles constructivos memoria descriptiva, • Afiches presentación proyecto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación de la obra construida o proyecto en revista de relevancia, libro, catálogo. • Construcción de la Obra, presentar su proceso en caso de tenerlo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta invitación a realizar la obra institución de relevancia. • Presentar aval correspondiente comprobatorio de la institución: regional, gubernamental, nacional o internacional en caso que la obra sea premiada. • Presentar aval académico: diploma, constancia, certificado.

TABLA 7

Manual del artista - Investigador. 3

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> • Evaluación del Informe Creativo Artístico y visual. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra artística. • Partitura. Concierto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de Ejecución o de la obra. Registro público: ISBN, ISSN o Depósito legal.
Música	Informe del proceso creativo: <ul style="list-style-type: none"> • Grabación. • Filmación. • Video del proceso creativo de la obra. • Escritos de la partitura en su proceso de producción y creación. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación de la obra: partitura en revista, libro, catálogo de gran relevancia en el mundo del Arte y las Ciencias Sociales. • Registro de la obra: presentación del concierto de dicha obra. • Grabación de CD de su obra. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar aval académico diploma, constancia, certificado. • Presentar carta de invitación al evento a realizar presentación de la obra musical o por terceros. • Presentar carta de premiación de organismos o acogida por la crítica: institucional, regional, gubernamental, nacional, internacional. Públicos o privados.

TABLA 8

Manual del artista - Investigador. 4

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> • Informe técnico del Proyecto. • Informe del proceso creativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra = producto final construido o Proyecto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de ejecución o construcción de la obra. Registro público: ISBN, ISSN o Depósito legal.
Diseño Industrial	Informe del proceso creativo: <ul style="list-style-type: none"> • Dibujos, bocetos, sketch. • Informe del proceso artístico, escrito, visual, video filmación, grabación o de su proceso. • Proyecto completo: planos cortes, vistas, perspectivas, detalles de la obra. Montaje. • Modelos de presentación a menor escala. • Memoria descriptiva. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación de la obra construida o proyecto en revista de relevancia, libro, catálogo. • Construcción de la obra, presentar su proceso en caso de tenerlo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta de invitación a realizar la obra. • Carta veredicto de ser el ganador de algún concurso. • Presentar aval correspondiente comprobatorio de la institución que lo otorga: gubernamental, académica, regional, nacional o internacional • Presentar aval correspondiente de relevancia de corporación o empresa privada o pública.

TABLA 9

Manual del artista - Investigador. 5

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> • Informe técnico del Proyecto. • Informe del proceso creativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra = producto final 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de Ejecución o construcción de la obra.
Diseño Gráfico	<p>Informe del proceso creativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dibujos, bocetos, sketch. • Informe del proceso artístico, escrito, visual, filmación, grabación o video de su proceso creativo. • Proyecto completo: planos cortes, vistas, perspectivas, detalles de la obra. Montaje. • Afiches de presentación. • Memoria descriptiva. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación de la obra o proyecto en revista de relevancia, libro, catálogo. • Montaje de la obra, en caso de afiches para gran publicidad para espacios públicos, privados etc. Ej., vallas publicitarias a gran escala. 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta de invitación a realizar la obra. • Carta veredicto de ser el ganador de algún concurso. • Presentar aval correspondiente comprobatorio de institución: gubernamental, académica, nacional o internacional.

TABLA 10

Manual del artista - Investigador. 6

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> • Informe del proceso artístico creativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra (danza). 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar el proceso de Ejecución o puesta en escena de la obra.
Danza	<p>Informe del proceso creativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Filmación o grabación de su proceso de montaje. • Realizar coreografía de la obra, con la presentación de la danza culmina su proceso artístico. • En caso que la obra sea puesta por terceros, presentar la filmación del proceso de realización de la coreografía. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la obra (danza) en teatros, televisión u otros medios de comunicación de amplia cobertura públicos o privados y de relevancia artística. • Presentación de la obra (danza) en Festivales regionales, nacionales, internacionales entre otros. • Publicación de la obra (danza) en revista, libro, catalogo, film, video, documental, poster, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar carta de invitación al evento a la presentación de la coreografía de la obra (danza). • Presentar aval académico (diploma, constancia, certificado). • Presentar aval correspondiente de la institución gubernamental, nacional o internacional, académica de la obra premiada o acogida por la crítica.

TABLA 11

Manual del artista - Investigador. 7

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> Informe del proceso artístico escrito y visual. 	<ul style="list-style-type: none"> Obra (Escultura). 	<ul style="list-style-type: none"> Presentar el proceso de Ejecución o construcción de la obra.
Escultura	<ul style="list-style-type: none"> Informe del proceso artístico, escrito, audiovisual, fotográfico, grabación o video de su proceso creativo. Dibujos, bocetos, borradores, sketch. Proyecto completo: dibujos cortes, vistas, perspectivas, detalles de la obra. Montaje y modelos de la obra. Memoria descriptiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Publicación de la obra en revista, libro, catálogo de gran relevancia en el mundo del arte. Presentación o instalación de la obra en espacios públicos o privados (parques, plazas) o en museos, galerías, salas de arte, salas de exposición, metros, sala de convenciones, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> Presentar carta de invitación para realizar la obra. Presentar aval académico (diploma, constancia, certificado). Presentar aval correspondiente comprobatorio de la institución académica, gubernamental, regional, nacional o internacional si la obra es premiada o aceptada por la crítica.

TABLA 12

Manual del artista - Investigador. 8

Pensar	Hacer	Exponer	Validar
Artista- Investigador	<ul style="list-style-type: none"> Informe del proceso artístico escrito y audiovisual. 	<ul style="list-style-type: none"> Obra. 	<ul style="list-style-type: none"> Presentar el proceso de ejecución, construcción o realización de la obra.
Fotografía y Medios audiovisuales	<ul style="list-style-type: none"> Informe del Proceso artístico, escrito, audiovisual: filmación, grabación o video de su proceso creativo. Proyecto completo: dibujos, bocetos, sketch, cortes, vistas, perspectivas, detalles, de la obra en caso que lo amerite. Montaje y modelos. Afiches de presentación. Memoria descriptiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Publicación de la obra en revista, libro, catálogo, de gran relevancia en el mundo del arte y las Ciencias Sociales. Presentación de película, obra de teatro, otros productos audiovisuales, en eventos de divulgación. Festivales de gran relevancia artística entre otros, nacionales, regionales, gubernamentales, internacionales. 	<ul style="list-style-type: none"> Presentar carta de invitación para realizar la obra. Presentar aval académico (diploma, constancia, certificado). Presentar aval correspondiente de la Institución gubernamental, regional, nacional o internacional en caso que la obra sea premiada o acogida por la crítica.

Referencias Bibliográficas

- Díaz, Jesús y Sánchez, María (2013). Investigación y arte. La investigación y la difusión desde la experiencia estética. *En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 2, pp. 85-100.
- Fajardo, Roberto (SF)^o. *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario*. (Hacia una perspectiva semiótica). Recuperado el 01-02-15 en www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf

Diálogos



p a r t e

“Tres son los grandes enemigos de la creatividad: la manipulación, el reduccionismo y el intrusismo”

1

Si es arte, ¿cómo definimos si eso es arte? Pues se trata de la percepción, ¿cómo definimos si eso es arte, si la percepción es personal? ¿significa entonces que el concepto de arte es personal?

Obviamente que responderé desde la experiencia personal, ratificada por experiencias que conozco de otros artistas profesionales y otros en formación, mis alumnos.

Entre otras cosas, me parece muy “embarazoso” el término artista.

Cuando se trata de reflexionar acerca del arte sé muy bien que no trabajo con conceptos o representaciones mentales o racionales exclusivamente; el arte, según mi experiencia, es para sentirlo (implica una formación emocional). Trabajo con formas que proceden de un estado interno, de un estado del alma, con sentido, sin temor a descubrir a través de la imaginación, acrecentando la realidad y eliminando la primacía injustificada de la realidad objetiva que nos hace creer que es la única realidad posible, cuando hay en cada ser humano toda una experiencia de vida multidiversa. “El pájaro canta no porque tenga un plan, sino porque tiene una canción”.

Sí, el arte es personal inicialmente y luego puede llegar a ser una manifestación colectiva, si se quiere. Un manifiesto artístico colectivo es la suma de varios procesos creativos personales interdependientes.

Trabajar en arte es trabajar la forma, el color, la textura. No hay nada que explicar o decir, el arte como tal no requiere ser explicado por algún especialista, una manifestación artística es o no es. Según mi experiencia, hacer arte es, inicialmente, amor al oficio, al trabajo manual, a horas de labor en el taller, al misterio del hacer-ser-hacer, con sencillez e intensidad. Tal vez a los genios les agraden más las piruetas conceptuales, quienes no lo somos, debemos proceder con el tiempo, con lentitud, concibiendo, gestando y pariendo con alegría, con dolor, de corazón y desde el alma, con asombro y afecto, aguardando con honda humildad la nueva claridad de la realidad del misterio.

Una de las preguntas que tenía como última cosa. Tú decías que la obra de arte es la investigación, o la investigación es la obra de arte, me parece eso importantísimo. Porque se debe definir, ¿verdad? De allí van a salir las pautas, las guías con mucha claridad.

Lo que digo es que la investigación en arte es la misma obra de arte. Veremos, la investigación en teoría del arte es un trabajo muy importante y necesario, pero distinto a la obra de arte, y es justamente lo que debe tenerse en cuenta y no confundir teoría y praxis. Investigar en arte no es exclusivamente hacer teoría de la praxis (aunque un artista también puede hacer teoría del arte), no se debe poner todo en un mismo saco. Teorizar es muy diferente a trabajar en arte.

El aspecto esencial y substancial de hacer arte es la misma praxis, sólo que el lenguaje es otro. La comunicación en arte se da a través de la vivencia en la relación obra-espectador, pero “el hombre tiene tal predilección por los sistemas y deducciones abstractas, que está dispuesto a distorsionar la verdad e incluso a negar la evidencia de sus sentidos para justificar su lógica”. Esta cita de Dostoyevski, tomada de su libro “Notas desde el subterráneo”, resulta adecuada al tema en cuestión.

Valga decir que, como artista, la más sublime de las experiencias es cuando, activado creativamente, en estado de cierta inocencia intelectual y plena autenticidad (sin estar buscando logros a priori) sino por el puro placer intuitivo del acontecimiento visual, se va resolviendo en imprevistos encuentros, donde se descubre un universo de posibilidades, un mundo que sólo es posible viviendo el acontecimiento visual, dejándolo suceder, descubriendo hallazgos y manifestándolos en formas, colores y texturas. Esto es lo que denomino investigar en arte, o lo que es mejor, vivir el arte.

Las explicaciones teóricas del descubrimiento visual son nociones paralelas de ese encuentro, es otro tipo de investigación, mas nunca será la certeza del mismo.

¿Esa es parte de su propuesta?

La propuesta es trabajar en la Comisión de Estética del CDCHTA-ULA con un baremo basado en la Evaluación Creativa, que contempla:

- Autoevaluación: una guía didáctica de manifestación libre a manera de ensayo entregado por el artista-docente acerca de su propia obra.
- Coevaluación: valoración de la Comisión a través de cada uno de sus miembros del proyecto presentado por el profesor-docente.
- Un texto acordado mutuamente para realizar proyectos investigativos.

Los autores

Nory Pereira Colls

Arquitecta, M.Sc. en Ingeniería del Transporte, Especialista en Urbanismo y Desarrollo Local con estudios de Doctorado en Urbanismo. Actualmente coordina el Proyecto Interinstitucional Cooperativo (PIC) “Educación ciudadana para la conservación y valoración del patrimonio cultural del Municipio Libertador del estado Mérida”. Autora del libro *Generalidad y particularidad del fenómeno urbano, Mucuchíes, un caso concreto*, colaboradora en varios libros y autora de más de cuarenta artículos en revistas nacionales e internacionales. Conferencista invitada en Congresos, simposios y seminarios nacionales e internacionales y editora invitada en diversas revistas. Productora de proyectos culturales de la Universidad de Los Andes. Primera Decana de la Facultad de Arte (2006-2017) y Presidenta de la Comisión de Patrimonio Cultural del Municipio Libertador del Estado Mérida.

Correo electrónico: norypc10@gmail.com

Enrique Vidal

Investigador y profesor en Historia del Arte y Estética en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Egresado de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades de la ULA y de la Escuela de Educación. Miembro del Comité Español de Historia del Arte. Ha sido director del Museo de Arte Contemporáneo “Francisco Narváez”. Autor de textos en revistas sobre Arquitectura e Historia del Arte. Columnista en periódicos nacionales. Doctor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña. Premios en investigación: PEI-ULA y PEII. Correo electrónico: investigacionenarteula@gmail.com

Rocco Mangieri

Profesor de Semiótica Visual y Estética la Universidad de Los Andes. Arquitecto. Estudia escenografía e historia del arte Semiótica y Filosofía del Lenguaje en la Universidad de Bologna. Doctor en Filología y Semiótica de las Artes. Fundador de la Asociación Venezolana de Semiótica y del Centro de Investigaciones Estéticas. Pertenece al Laboratorio de Semiótica de las Artes. Autor de textos sobre semiótica, cine y estética. Recibió el Premio Nacional del Libro en el 2006.

Correo electrónico: roccomangieri642@hotmail.com

Benjamín Valdivia

Doctor en Humanidades y Artes (UAZ) con estudios de doctorado en Filosofía (UNAM) y en Educación (UG). Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. En la Universidad de Guanajuato coordina el programa de Doctorado y Maestría en Artes. Es presidente de la Red de Estudios Estéticos y de las Artes. Universidad de Guanajuato.

Fernando Mejías

Profesor Titular de Matemáticas en el Núcleo Universitario “Rafael Rangel”. Obtuvo el título de Licenciado en Educación Mención Matemáticas (*magna cum laude*) en el Núcleo Universitario “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes. Realizó estudios de postgrado en Northeastern University, en Boston, EE.UU. obteniendo los grados de Master of Science y Doctor of Philosophy, ambos en Matemáticas. Es miembro del Programa de Promoción al Investigador y ha recibido el Premio de Estímulo al Investigador. Entre sus obras se encuentra: *Un niño perdido: Reflexiones sobre la dinámica entre el poder y la ciencia en la vida y obra de Rafael Rangel*.
Correo electrónico: fmejias@ula.ve

Eduardo Planchart Licea

Profesor de la Universidad de los Andes. Autor del libro *Juan Félix Sánchez, el gigante del Tisure. Caracas: Armitano, 1992*. Conocido historiador, curador y crítico de arte Venezolano. Autor de la novela ‘El mago de la niebla’.
Correo electrónico: eduardoplanchart@yahoo.es

Yonnys Díaz Leal

Pintor y serigrafista. Profesor de la Universidad de Los Andes. Exposiciones propias Centro Gráfico del Consejo Nacional de la Cultura, Caracas y Salón La Otra Banda, Mérida. Exposiciones colectivas: IV Bienal de Pintura en Maracaibo, Salón Guanare, Salón de Miniatures Taga y Salón de Arte Barquisimeto. Reconocimientos: Premio Artes Gráficas del Ministerio de Educación y Gran Premio de la Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes.
Correo electrónico: yonnys90@hotmail.com

Luis Fernando Matheus

Pintor, grabadista y dibujante. Profesor de la Universidad de Los Andes. Facultad de Arte. Ha presentado exposiciones individuales en la Galería la Otra Banda en Mérida. Galería ArtKitect de la hemeroteca de la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes. La Galería del Instituto Universitario Armando Reverón en Caracas y Galería Universidad Iowa en Estados Unidos.

Liuba Alberti

Licenciada en Letras, mención Historia del Arte (2001). Magister Scientiae, en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura. (2010) Profesora Asistente en el área metodología de la investigación artística e historia del arte del Departamento de Teoría e Historia, Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, Facultad de Arte. Profesora invitada, a cargo de los seminarios de investigación del programa de maestría Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de Los Andes. Cursante regular del Programa de Formación avanzada en Metodología de la Investigación desde una comprensión holística. Centro Internacional de Estudios Avanzados Ciea-Sypal. Caracas-Venezuela.
Correo electrónico: liuba.alberti@gmail.com

Ilian Araque

Arquitecta con Maestría en Arquitectura Paisajística y con Maestría en Historia y Teoría de la Arquitectura. Profesora titular de la Universidad de Los Andes (ULA) de las cátedras de Expresión Gráfica, Arquitectura Paisajística y Estudio del Paisaje. Proyectista. Coordinadora de la Subcomisión de Arte del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la ULA. Premio Estímulo a la Investigación de la ULA.
Correo electrónico: ilianaraque@hotmail.com

José Luis Chacón

Arquitecto. Profesor de la Universidad de Los Andes. Facultad de Arquitectura y Diseño. Master en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura. Doctor en Filosofía. Especialista en instalaciones. Ha presentado exposiciones individuales y colectivas. Autor de numerosos artículos en el área. Correo electrónico: jlchr@ula.ve

Aixa ElJuri †

Arquitecta egresada Universidad de Los Andes. Magíster en Filosofía (ULA) y Doctora en Filosofía (ULA). Fue profesora en la Facultad de Arte. Perteneció al Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades y Educación. Premio Estímulo al Investigador Nivel “B” ONCTI. Coordinó el Grupo de Investigación: ULAGRAFE. Fue Coordinadora Principal de la Subcomisión Técnica Asesora de Arte del CDCHTA (2013). Escribió artículos y libros sobre arquitectura e investigación estética.

Carmen Araujo

Profesora de la Universidad de Los Andes en el Núcleo Rafael Rangel. Doctora en Ciencias Humanas. Curadora de exposiciones de arte popular. Autora de los libros *El mágico mundo de un pintor llamado Salvador* y *Antonio José Fernández, un anillo ajusticiado ante los ojos*. Directora del Museo de Arte Popular Salvador Valero. Estudia la Museografía y el arte popular. Correo electrónico: cararaujova@gmail.com

Herly Quiñónez

Profesora de periodismo e investigadora de la Universidad de Los Andes (ULA). Comunicadora Social. Cursa estudios de Doctorado en Ciencias Humanas. Perteneció al Grupo de Investigación “Comunicación, Cultura y Sociedad”. Premio Estímulo a la Investigación de la ULA. Miembro de la Subcomisión de Arte del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA). Investiga sobre comunicación científica, comunicación digital y periodismo. Correo electrónico: herlyq@hotmail.com

Nelson Gómez Callejas

Licenciado en Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá, Colombia. Magíster en Creatividad de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santiago de Compostela en España. Profesor de Dibujo e Ilustración de la Universidad de Los Andes. Miembro fundador de GISLAR (Grupo de Investigación sobre Libros de Artista). Ha presentado exposiciones individuales y colectivas en Venezuela, Estados Unidos, Francia y Canadá.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- **Rector**
Mario Bonucci Rossini
 - **Vicerrectora Académica**
Patricia Rosenzweig Levy
 - **Vicerrector Administrativo**
Manuel Aranguren Rincón
 - **Secretario**
José María Andrés
 - **Decano de la Facultad de Arte**
Jorge Torres
 - **Coordinador de la Comisión de Desarrollo del Pregrado**
Juan Carlos Pacheco Rivera
- SELLO EDITORIAL
PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO
- **Presidenta**
Patricia Rosenzweig Levy
 - **Coordinador**
Ricardo R. Contreras
 - **Consejo editorial**
Ricardo R. Contreras
María Teresa Celis
Jesús Alfonso Osuna Ceballos
Alix Madrid
Rafael Solórzano
Marlene Bauste
- Unidad operativa
- **Supervisora de procesos técnicos**
Yelliza García
 - **Asesor editorial**
Freddy Parra Jahn
 - **Asistente**
Yoly Torres
 - **Asistente técnico**
Liliam Torres

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas.

COLECCIÓN
Textos Universitarios
Sello Editorial
Publicaciones
Vicerrectorado
Académico

Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño.

El objeto estético, reflexiones y diálogos

Primera edición digital, 2017

- © Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
con el apoyo de la Facultad de Arte
y el financiamiento de la Comisión de
Desarrollo del Pregrado (CODEPRE)
Facultad de Arte. Universidad de Los Andes
- © Coordinadora de la edición: Nory Pereira Colls
- © Compiladores: Ilian Araque, Carmen Araujo,
José Luis Chacón, Aixa ElJuri †, Herly Quiñónez

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal:
ME2017000185
ISBN: 978-980-11-1914-2
ISBN: 978-980-11-1916-6

- **Corrección de texto y cuidado editorial**
Julio González
- **Concepto de colección**
Katalin Alava
- **Diseño y diagramación**
Oficina de Producción y Reproducción
Facultad de Arte
Martha L. Lleras Michelena
- **Fotografía de portada**
Luis Fernando Matheus

Prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra
sin la autorización escrita
de los autores y el editor.

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérica, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
<http://www2.ula.ve/publicacionesacademicas>

Editado en la República Bolivariana de Venezuela.

COLECCIÓN

TEXTOS UNIVERSITARIOS

textos universitarios

Esta colección contempla la edición de textos académicos que sirvan de apoyo docente en las áreas del conocimiento existentes en la universidad: Ciencias Humanísticas y Sociales, Ciencias Básicas, Tecnología y Ciencias de la Salud.

Entre los objetivos específicos de esta colección resaltan:

- Estimular la edición de libros al servicio de la docencia.
- Editar la obra científica de los profesores de nuestra Casa de Estudios.
- Publicar las investigaciones generadas en los centros e institutos de investigación.

Hasta ahora, un número destacado de textos universitarios ha sido publicado por miembros de nuestra planta profesoral, obras de las que, en la búsqueda del mejoramiento de la calidad de nuestra educación de pre y posgrado, se han beneficiado por igual estudiantes y docentes.



TEXTOS
UNIVERSITARIOS