

Crónica de un artista-investigador-docente

Chronicle of an artist-researcher-academic

Arturo Valencia Ramos

Universidad de Sonora

arturo.valencia@unison.mx

<https://orcid.org/0000-0003-4604-663X>

Resumen

Este artículo rescata una serie de experiencias que se han presentado a lo largo del semestre que corre de agosto a diciembre de 2020, año que nos ha dejado marcados por la pandemia del covid y cuyas consecuencias aún estamos lejos de evaluar. He recurrido al recurso de la narración como una forma idónea de presentar los hechos y las reflexiones que los acompañan puesto que, ante todo, ha sido desde el territorio de la literatura que hace ya muchos años me he introducido al mundo del arte y a la reflexión científica. La narración revive el día a día de la impartición de clases por medio de plataformas digitales, a la vez que discute las posibilidades de la investigación artística como generadora de conocimiento, así como la legitimación de ese conocimiento entre las comunidades de discurso tanto de las ciencias como de las artes.

Palabras clave: Arte, Investigación, Métodos.

Abstract

This article rescues a series of experiences that have been presented throughout the semester that runs from August to December 2020, a year that has left us marked by the covid pandemic and whose consequences we are still far from evaluating. I have resorted to the resource of narration as an ideal way of presenting the facts and the reflections that accompany them since, above all, it has been from the territory of literature that many years ago I have been introduced to the world of art and scientific reflection. In the narration, the day-to-day teaching of classes through digital platforms is revived, while the possibilities of artistic research as a generator of knowledge are discussed, as well as the legitimation of that knowledge among the communities discourse both of the sciences as of the arts.

Keywords: Arte, Research, Methods.

Este artículo rescata una serie de experiencias que se han presentado a lo largo del semestre que corre de agosto a diciembre de 2020, año que nos ha dejado marcados por la pandemia del covid y cuyas consecuencias aún estamos lejos de evaluar. He recurrido al recurso de la narración como una forma idónea de presentar los hechos y las reflexiones que los acompañan puesto que, ante todo, ha sido desde el territorio de la literatura que hace ya muchos años me he introducido al mundo del arte y a la reflexión científica.

Bastará decir que soy profesor investigador del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Sonora. Supongo que todos sabemos de lo que estamos hablando por lo que los párrafos que siguen no son más que descripciones individuales de algo que se presenta de manera colectiva. Pero empezamos por el principio. Todo empezó con el seminario de investicreación artística conducido por la Dra. Irma Fuentes y ofrecido por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (*Cenidiap*) del Instituto Nacional de Bellas Artes en el cual estuve participando, y se fue complicando con la práctica cotidiana de impartir un seminario de investigación a los estudiantes del programa de licenciatura en artes plásticas.

Tengo que decir que ya había trabajado y adelantado otro texto con una estructura más académica, tal como lo habíamos acordado en las sesiones del seminario, sin embargo, el asunto de pronto dio un vuelco empujado por las circunstancias. Este artículo estaba ya estructurado y aguardaba con toda la cándida rigidez de su estructura en el monitor de la computadora para ser continuado y concluir como estaba previsto. A la vez—y creo que eso fue lo que detonó el cambio—capturaba en la plataforma de registro de proyectos de investigación de la Universidad de Sonora, uno que tiene que ver con el arte digital y cuya meta, entre otras, es la realización de seis obras.

Seguí la secuencia del algoritmo para estar seguro de que ningún paso fuera saltado—asunto que por otro lado no era posible dada la propia naturaleza de los formularios que tanto ustedes como quien esto escribe nos aventuramos a llenar para justificar una parte de nuestra presencia en el espacio organizacional. Por eso en absoluto fue sorpresa cuando llegué a la etapa de registro de productos esperados. Aquí me detengo un poco para decir que todo este asunto lo pude haber evitado si contara con un asistente por medio de los programas de becas ayudantía. Pero no. La verdad es que durante el semestre anterior no llené los formularios ni capturé la documentación necesaria para tener un becario. Así que ahora me veía en la necesidad, como en años anteriores, de proceder desde mi estudio y a distancia.

Al abrir la pestaña apareció, por supuesto, el típico signo (+) el cual, como sabemos, indica que debemos agregar justo ahí las metas, el resultado final de nuestros esfuerzos que a la vez se transforma en el indicador cuantitativo de la eficiencia en la generación de conocimiento. Al dar clic sobre el signo se abre una nueva pestaña en la cual se lee como única opción: *Producción científica*. Es decir; vamos a producir conocimiento científico, nada más.

Nuevamente clic y una nueva ventanita despliega nueve tipos como nueve posibilidades de producción: cuatro de ellas relacionadas con publicaciones con arbitraje estricto, una de participación en congresos de reconocido prestigio, otra de divulgación, una de patentes, otra de prototipos y una más de producción de software. En ese punto me pregunté, ¿qué haré con mis desde ahora 6 bellas obras digitales? Cerré la ventanita pues no estaba seguro de tener la respuesta correcta.

Reflexioné varias horas buscando a la vez en algún archivo ubicado en algún directorio de la computadora. Abrí el de ArteDigital: Aquí debe estar, aquí debe

estar. En efecto, la respuesta estaba justo ahí, ¿cómo es que no la había visto? Así, mientras releía en mi proyecto que “el arte digital no es una práctica discreta separada de otras formas de arte, sino que más bien es una aproximación que puede involucrar toda suerte de asociación tanto con otras prácticas de arte como con otras formas de presentación e investigación” (William Vaughan en Bentkowska-Kafel, 2005, p. 1), me dije con cierto aire de seguridad—ah, bueno, si ya lo había escrito, he aquí la solución: ¡acompañaré cada obra con un sustento teórico metodológico y una descripción precisa del proceso de producción que llenaré, como es bien sabido, en una bitácora! Ahora es seguro que al investigar estaré produciendo arte. No podía sentirme más emocionado.

Antes de perder la emoción y de que mi idea se alejara, como muchas ideas que se alejan cuando uno se aposenta a llenar los formularios en línea para registrar proyectos, decidí abrir nuevamente la pestañita de productos científicos y con la alegría de quien se siente a salvo por encontrar la solución a sus males, rellené un cuadrado vacío a cuyo lado dice: artículos de divulgación científica. El vacío se cubrió con el número 6. ¡Escribiré seis artículos!, me dije varias veces—ni siquiera quise pensar en la opción que aparece primero: publicación de artículos originales en revistas científicas con arbitraje estricto. Para nada, escribiría un artículo por cada obra producida, ¡claro! Así que antes de arrepentirme di clic en el ícono de grabación y luego clic en el de enviar; pero me apareció una advertencia tenebrosa como retando mi arrepentimiento: *una vez que envíe el proyecto quedará registrado y ya no podrá hacerle cambios, ¿desea continuar?* No lo pensé más a pesar de mi innegable temor. Sí, nuevamente con un clic. Y el proyecto se fue.

Un par de semanas antes de esto que les acabo de relatar sucedió que me enfrenté a dos situaciones, para mí significativas del conflicto que se genera cuando abordamos el tema y la práctica de la investigación en el campo de las artes.

En medio de una larga discusión una profesora aseguraba que en nuestro programa académico se hacía investicreación y que, por tanto, los organismos acreditadores debían acreditarlo positivamente. En el fragor retórico y discursivo de varias voces que se arremolinaban en la plataforma de TEAMS, se me ocurrió preguntar, maestra, ¿qué entiende usted por investicreación? Ante mi impertinencia, me contestó muy segura y lacónica: investigación en artes. Colocó el énfasis en la preposición e inmediatamente pensé en Borgdorf y su taxonomía. Decidí guardar silencio y que fueran los minutos restantes (la reunión estaba casi por concluir) los que terminaran con la reyerta verbal.

Por esos mismos días, en el contexto de una sesión de la materia Seminario en Artes Plásticas I, revisábamos la Guía para Investigación en Arte y Diseño de Alejandra Ballón Gutiérrez et al. Cuando uno aborda el capítulo 1 y ante la pregunta ¿qué se entiende por investigar en artes visuales? se abre la discusión con el siguiente párrafo:

Si nos enfrentamos a la pregunta sobre la investigación en artes visuales, es necesario plantearnos qué tipo de conocimiento produce, esto es, cuál es su actividad específica y

qué resultados podemos esperar de una investigación artística. Esta pregunta no tiene una respuesta tan inmediata como la puede tener en otras disciplinas que han establecido claramente los términos en los que se relacionan con el conocimiento o la ciencia. Por el contrario, muchas veces el arte se ha visto en una relación tensa con la importancia de la ciencia o del conocimiento científico, pues lo ve con desconfianza y se resguarda de su dominio. Asimismo, la ciencia no admite legitimidad en los procesos epistemológicos de la investigación artística. Los desconoce y los somete continuamente a un formato que no le es propio (Ballón Gutiérrez, 2017, p. 12).

En efecto, jóvenes, les dije: la ciencia no legitima la investigación artística, ¿por qué lo tendría que hacer? En tanto que estamos hablando de sistemas distintos es necesario aceptar que cada uno de ellos desarrolla acciones, operaciones diferentes con las cuales precisamente establece las distinciones: *Draw a distinction*, escribió George Spencer-Brown. Y como también sabemos ya se ha discutido y derramado una buena cantidad de píxeles cuando abordamos el tema de la legitimación de la investigación artística en las instituciones de educación superior. Llegamos, entre otras, a la *practice as research* como fundamento de la investigación.

Los hologramas que veía en el monitor de la computadora—estábamos en una clase en TEAMS—y que representaban a cada uno de los estudiantes permanecían inmóviles. ¿Por qué se tenían que mover? ¿Por qué lo tendrían que hacer?, me preguntaba un poco desalentado. Si en las clases presenciales los estudiantes que representan a los hologramas tampoco se mueven, ¿por qué ahora tendrían que moverse? Decidí entonces hacer las cosas más sencillas y acudí a la referencia de Irma Fuentes para explicar el asunto:

Investicreación artística: “cuya idea central es que el proceso creativo en el arte también tiene un fundamento en la investigación, aunque muchas veces ese proceso no es visible porque hay una tendencia a presentar el producto y no el proceso artístico, y más aún: sostengo que quien hace investigación artística, realiza un proceso creativo” (Fuentes Mata, 2019, p. 5).

Jóvenes, les dije, esperando que alguien como en un pestañeo encendiera y apagara su cámara, ustedes al investigar están creando. Los hologramas, sin embargo, permanecieron intactos. Así que, tal como lo tenía programado, pasamos entonces a revisar las cinco posturas de Schiesser sobre la investigación artística y nos detuvimos en la epistemológica:

El resultado del proyecto de investigación artística es un *arte-facto*, cuyo formato es en sí mismo un aspecto del proceso de la investigación artística que este genera por primera vez, y que no es predeterminado como en el caso de las ciencias y las humanidades, por lo que demanda un texto escrito. El resultado

no es necesariamente un trabajo de arte “terminado” o un trabajo de arte más un texto “científico” o “discursivo,” sino, más bien, un *arte-facto* en el sentido enfático: *arte-facto*, *arte-afecto* y *arte-efecto* en uno solo. Es esta noción de *arte-facto* la que abre nuevas perspectivas en los formatos de la investigación artística, por su potencial flexible y su forma plural, la cual interviene en la práctica de la investigación y determina sus resultados (p.14).

¡Eso! Un artefacto con toda la ubicuidad de su campo semántico. Inevitablemente recurrí a ver las otras cuatro para poder explicar el sentido de ésta última. En ese punto de la discusión estaba cuando el insufrible silencio de los hologramas me llevó nuevamente—ya me había sucedido en semestres anteriores—a reflexionar si es en este nivel de la trayectoria escolar cuando se deben plantear estos asuntos. Tal vez sería mejor esperar al nivel de un estudiante de grado, sea maestría o doctorado, para que desarrolle en toda su extensión los procesos de investigación artística y pueda responder a las preguntas tanto de índole metodológica como aquéllas que tienen que ver con la epistemología—pensé mientras esperaba alguna reacción desde el monitor.

A los estudiantes se les inculca de manera explícita o implícita la postura empática que señala que la producción artística es por sí misma una práctica de investigación. El efecto de esta postura en el proceso enseñanza-aprendizaje ha resultado en un rechazo hacia la investigación como proceso de generación de conocimiento y, dado que está implícita en la creación artística, solo tendremos que ver la obra realizada para constatar en ella misma el resultado de la investigación.

Veamos sólo dos aspectos desde el programa de licenciatura en artes plásticas donde ejerzo la docencia.

Uno. La oferta educativa en lo que respecta a artes plásticas no considera la investigación como un aprendizaje sustantivo de tal forma que en el último de sus objetivos específicos se establece: “Estimular el uso de sus conocimientos [de los estudiantes] y habilidades para su involucramiento en proyectos de gestión e investigación”. Involucrarse no significa que hará investigación. El objetivo general es la formación de profesionales de las artes plásticas con un perfil de egreso que los capacita para “desempeñarse en las funciones de creación, enseñanza, capaces de contribuir a la formación de artistas plásticos y el conocimiento artístico [...] con el dominio de las herramientas suficientes para poder transmitir de manera adecuada sus conocimientos artísticos”; es decir, se le capacita para la enseñanza. No resulta extraño entonces el atávico rechazo a la práctica de la investigación.

Si uno observa el mapa curricular encuentra la materia Seminario en Artes Plásticas I en el séptimo semestre, de nueve a cursar. En el octavo, Seminario en Artes Plásticas II. Si partimos de la postura empática aquí se presenta un área de oportunidad y, entonces, recurrimos a la postura epistemológica como un recurso discursivo que justifique la presencia de la investigación en la trayectoria académica. No voy a abundar aquí porque ya lo he hecho en otra parte, sobre las

formas de titulación ni acerca de los mecanismos como los estudiantes se han titulado. Sí diré que ninguno de ellos tiene que ver con investigación.

El sesgo se ubica en la suposición de que los estudiantes investigan porque elaboran un proyecto...pero el proyecto es de producción...y como la producción de arte es *per se* una forma de investigación, entonces, al desarrollar el proyecto están investigando. Esta suposición se ha generalizado en los programas de artes. ¿Algún indicador? Busquemos la respuesta en la cantidad de tesis de licenciatura como mecanismo de titulación y comparémoslo con otras formas de titularse de nuestros propios programas.

Dos. El Programa de Estímulos al Desempeño del Personal Docente con el cual la Dirección de Desarrollo Académico evalúa cada año la producción académica para estimularla en función del puntaje obtenido, al final de la columna Investigación de un formulario que los mismos profesores llenamos se lee: “Dirección de proyectos para la creación de obra artística original (Exclusivo para el personal de licenciatura en artes)”.

¿Cómo se acredita esta actividad?

“1) Con financiamiento externo se requiere presentar lo siguiente:

- 1.1) Convocatoria publicada y constancia de aceptación del proyecto por el organismo financiador o bien, copia del convenio firmado entre la Universidad de Sonora y su contraparte y,
- 1.2) informe anual recibido por el organismo financiador o informe anual avalado por la Institución u organismo con el que se firmó el convenio.
- 1.3) Además, el registro de la obra artística en la instancia competente.

2) Con financiamiento interno:

- 2.1) Constancia de registro del proyecto por el Consejo Divisional.
- 2.2) Informe anual aprobado por el consejo divisional correspondiente.
- 2.3) Además, el registro de la obra en la instancia competente”.

Casi ningún profesor de arte se dispone a reunir la documentación para acreditar esta actividad. La que sí se acredita es la exposición plástica por medio de “constancia de presentación de la obra avalada por el Consejo Divisional a solicitud de la academia respectiva”.

La pregunta es entonces: ¿En qué espacio encontramos la investigación? Seguramente no es aquí por más empática que sea la postura.

Si esto es así, los profesores que hacemos investigación no lo hacemos para producir obra sino para generar e innovar conocimiento en concordancia con alguna liga de las establecidas por la Secretaría de Educación Pública, si es que queremos tener acreditado nuestro perfil. De otra manera no necesitamos investigar ni crear, sino solo impartir nuestra materia—como la mayoría lo hace.

En esa larga reflexión estaba cuando poco a poco fue surgiendo otra: Si enseñamos a investigar el presupuesto es que nosotros investigamos o al menos hemos tenido experiencia en investigación. Pero ¿cuántos somos creadores? O, más bien, ¿somos también creadores? De ser esto así, surge la otra pregunta, ¿qué enfoque de investigación adoptamos? La adopción del método implica de suyo la definición del objeto de estudio y, he aquí nuevamente otro dilema que se relaciona con la selección del método sea este desde una perspectiva cuantitativa, mixta o cualitativa. En cualquiera de los casos nada es fortuito. La presunción, en principio, es que no seleccionaríamos metodología estándar. Esto nos conduce, entonces a otro espacio de la discusión.

La selección del método implica una relación ontológica, epistemológica e, incluso, política, puesto que impacta en las políticas de investigación. De ahí que resulte difícil legitimar la investigación artística, cualquiera que sea su denominación, ante instancias en las que consideran que el arte contribuye de manera marginal a la innovación y generación de conocimiento. Así que cuando hice clic para enviar mi proyecto sabía que, nuevamente, iba a navegar en esas aguas turbulentas de la legitimación. Recordé mis años de estudiante de licenciatura cuando en el primer semestre nos asignaban para leer el libro *Historia ¿para qué?*, con el fin de que nos sintiéramos seguros en nuestra determinación de ser historiadores.

Desde mi perspectiva el enfoque más viable para la construcción del conocimiento en la investigación artística es el cualitativo y, aún más, desde la postura de la reflexividad. Pero he aquí que si nos salimos del campo del arte y abordamos solo el que tiene que ver con la ciencia, esa postura no está exenta de cuestionamientos desde el horizonte de la metodología estándar e, incluso, desde los enfoques cualitativos mismos.

A este respecto Michael Burawoy (en Piovani & Muñoz Terra, 2018) nos plantea que la ciencia avanza a través de programas de investigación bien definidos, por lo que las disciplinas son comunidades que comparten un mismo entendimiento acerca de una serie de supuestos; tienen un proyecto en común, pero también son terrenos de competencia y lucha entre diferentes programas de investigación. Y en cuanto a la reflexividad se pregunta:

¿cómo podemos aferrarnos tanto a la ciencia como a la reflexividad? No es fácil. Implica que tenemos que sumergirnos de manera autoconsciente y simultánea en dos universos: el mundo interno de la ciencia, asentado usualmente en la universidad o en algún instituto, y el campo etnográfico exterior. Se debe rendir cuentas tanto a los participantes como a los colegas observadores, y cada quien hace preguntas distintas. Los observadores quieren determinar nuestra contribución a la ciencia y al cuerpo de conocimiento académico existente; los participantes quieren saber de qué forma vamos a mejorar sus vidas (13-14).

Si esto es así, ¿cómo podemos aferrarnos tanto al arte como a la investigación? Podemos dar la misma respuesta que Burawoy: No es fácil. Sustituimos de la cita

anterior la referencia a la ciencia y coloquemos en su lugar la palabra arte para que nos percatemos del nivel de dificultad.

En tanto que el arte es un sistema social requerimos relacionarnos con él según el gradiente de complejidad que implica la posición del observador: Si nosotros somos los observadores, ¿qué tipo de observadores somos? Tal vez aquí, aunque parezca una obviedad, vale la pena recordar que la posición del observador no significa una actitud pasiva, como tampoco son necesariamente las personas las únicas observadoras. Nuevamente, si esto es así, requerimos establecer la distinción para delinear una respuesta posible en la relación arte-investigación.

La propuesta de la reflexividad (con todo el riesgo de la extrapolación que conlleva) tiene sentido, dado que el abordaje en el arte no es lineal e implica también el concurso de conocimientos personales y tácitos (Piovani en Piovani y Muñiz Terra 75), en cuanto a que como investigadores también somos artistas; es decir, actuamos como artistas-investigadores. De ahí que la recursividad metodológica se hace evidente sobre todo en los aspectos transdisciplinares.

Investigación artística ¿para qué? —me preguntaba de manera reiterativa mientras observaba el monitor como si oteara en el horizonte la respuesta posible—y la respuesta me llegaba lacónica como si un economista me contestara: depende. Pero esa complicación no se las puedo transmitir ahora a los estudiantes de licenciatura que acaso, alguna vez en la preparatoria tomaron un curso de metodología al cual no le encontraron ningún sentido.

Si hacemos a un lado la posición pragmática (sea estratégica o táctica) y pensamos la investigación como un proceso que nos arrojará un resultado, de cualquier manera, requerimos establecer la distinción entre el sistema de la ciencia y el sistema del arte ya que, incluso, sus propias clausuras operativas nos obligan a ello. Esto implica también, como decíamos anteriormente, la distinción de los enfoques metodológicos y definir de una buena vez cuáles son los que corresponden al sistema del arte—si es que queremos legitimar su presencia en la producción de conocimiento.

El debate metodológico es un tema abierto y de larga data en las operaciones propias del sistema de la ciencia; en cambio en el arte se ha presentado como un tema emergente y de coyuntura. De ahí que haya requerido de los préstamos conceptuales necesarios para aproximarse a su legitimación, aún distante y no exenta de controversia. Por ello, una propuesta de trabajo es distinguir el enfoque metodológico más idóneo para abordar el proceso de producción artística.

En el campo de la investigación científica la brecha metodológica que ha presupuesto el enfoque cuantitativo frente al enfoque cualitativo de alguna manera se ha podido reducir con el enfoque mixto; sin embargo, en el campo de la investigación artística, la propuesta de distinción de Schiesser es imprecisa ya que extrapola los conceptos de replicabilidad y falsabilidad, propios del debate metodológico científico, hacia un territorio donde son inexistentes. Como consecuencia la postura de que “en el arte las dimensiones de la teoría y de la práctica no se encuentran separadas de forma clara” (Ballón Gutiérrez, 2017, p. 16) también es una posición imprecisa, puesto que se basa en préstamos que ni siquiera se han otorgado.

Hay procedimientos en la creación artística que son necesariamente replicables, por lo que debemos estar de acuerdo que no se trata de este sentido de replicabilidad, ya que ésta implica metodológicamente la posibilidad de reproducir el mismo método en circunstancias distintas con la posibilidad de encontrar resultados similares. Si bien con métodos estándar esto es posible, en la metodología cualitativa no es así, sobre todo si se trabaja por casos. Además, la falsabilidad, en cuanto que presupone la formulación de hipótesis, es prácticamente imposible en la producción artística por lo que, de entrada, debemos descartarla. Si esto es así, nada tiene de extraño tomar préstamos desde las ciencias sociales cuando abordamos la investigación. Se requiere, sin embargo, de vigilancia metodológica al extrapolar conceptos (como los arriba anotados) de replicabilidad y falsabilidad.

La posición que hemos adoptado como artistas-investigadores cuando abordamos la producción artística está más próxima a las ciencias sociales que a las humanidades—por paradójico que esto parezca—dado que nadie pone en duda la reflexión filosófica o estética del arte ni su bien ganado lugar en los espacios académicos, desde que Alexander Baumgarten definiera a la estética como “ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior” (Citado en Herrero Estrada, 1988, p. 23), porque “la lógica, o gnoseología superior [...] tiene en el conocimiento intelectual su propio campo” (1988, p. 24).

La distinción Arte/Ciencia implica de suyo la distinción inclusión/exclusión, pero esta se da de manera selectiva; es decir: la forma que adopte la investigación en cada caso es una operación de selección y en ella misma se expresa el sentido del sistema donde opera. Así, la distinción de la operación investigar es *producir conocimiento/producir obras de arte*, a partir de una selección que no excluye la producción simultánea de obras y de conocimiento. El *arte-facto*, *arte-afecto* y *arte-efecto* de Schiesser bien pueden ser explicados desde esta perspectiva como momentos de un proceso.

En este sentido—recordaba yo que había escrito en mi proyecto de investigación ya enviado y cuya suerte hasta ese momento ignoraba—un caso a destacar es el de David Hockney quien como artista e investigador ha abordado y ha hecho uso de la tecnología en la práctica de la pintura. Así, su argumento en el *Conocimiento Secreto* (2006) es que se pueden distinguir dos épocas en la historia del arte: una, cuando los pintores no utilizaban instrumentos ópticos para pintar y confiaban en la observación directa de la naturaleza, así como en el uso de técnicas geométricas de perspectiva lineal; y otra, cuando utilizaron tecnología óptica (espejos, lentes o una combinación de ambos) para facilitar y hacer una reproducción más ágil de imágenes exactas de la realidad para conseguir “*proyecciones vívidas*”. Su afirmación es que el uso de ese tipo de tecnología no tuvo lugar a inicios del siglo XIX con la invención de la *cámara lúcida* en 1807 y las técnicas fotográficas mismas a mediados de ese siglo, sino ya en el siglo XV (en particular alrededor de 1430), específicamente en los Países Bajos. De ahí que, así como la pintura del Renacimiento se benefició de la revolución tecnológica con la difusión de la pintura al óleo, la invención de la *cámara obscura* y la aplicación de lentes fue una segunda revolución tecnológica para los artistas en ese tiempo (Mazzaferro, 2019).

Ahora bien, el arte es un sistema social funcional que produce tanto obra como conocimiento, aunque esta producción sea distinta de la producción del conocimiento científico, puesto que como sabemos la ciencia también es un sistema social funcional a la vez que es un sistema analítico. La frontera de la exclusión entre los sistemas se da por la función, pero a la vez la frontera de la inclusión se da por su carácter analítico en operaciones de interpenetración que tienen a la investigación como su elemento sustantivo.

Esto es posible en cuanto a que la función de la ciencia es construir y obtener conocimiento dado que opera en el medio de comunicación de la verdad (Corsi, 1996), por lo que sus medios de comunicación simbólicamente generalizados son los libros, ponencias, conferencias, artículos, etcétera. En cambio, la función del arte “consiste en ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo, hacer que el mundo aparezca en el interior del mundo” (25), y sus medios de comunicación simbólicamente generalizados son las obras de arte.

La autorreferencialidad en la ciencia se da por el método y sólo si es el apropiado estaremos seguros de alcanzar el nivel del conocimiento epistemológico: de ahí la importancia de la reflexión de la filosofía de la ciencia y de la teoría del conocimiento. Es decir, la ciencia requiere construir dispositivos para la autoobservación que validen sus aproximaciones a la verdad.

En cambio, el conocimiento que el arte produce es autorreferencial y ésta sola peculiaridad por paradójico que parezca le permite una amplitud que el conocimiento científico está imposibilitado para alcanzar. No es poca cosa ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo si consideramos que “desde el punto de vista de un sistema, el mundo es una unidad de la diferencia entre sistema y entorno. Más en general, el mundo es la unidad de cualquier distinción trazada por un observador y precisamente en cuanto unidad nunca puede ser observado: el mundo es el punto ciego de todo observador” (Corsi, p.115). Desde este punto de vista el arte observa lo que la ciencia está imposibilitada de observar.

En este sentido, cuando hablemos de investigación en el sistema del arte se requiere la especificación funcional—a no ser que estemos dispuestos a discurrir en el vacío—que permita la ubicación del observador, sea como artista, es decir, como productor, o bien sea como usuario, es decir como consumidor. Así, entonces, el conocimiento producido por el arte es tangencial a su práctica y es precisamente esa tangencialidad lo que le permite utilizar los medios de comunicación propios de la ciencia, como los que hemos señalado anteriormente.

En cambio, si nos ubicamos en el sistema de la ciencia, el conocimiento producido por el arte tiene un carácter marginal y, por tanto, no científico, por lo cual la tarea de su posicionamiento no es fácil. Así que en aras de legitimar el conocimiento artístico se han creado diferentes denominaciones para abordar la investigación y hacer que esta sea bien ubicada entre los artistas y sea validada por las instancias acreditadoras.

Si a lo anterior sumamos que la comunidad de discurso del arte tampoco está habituada a la terminología de la investigación desde una perspectiva

metodológica, lo que obtenemos es que quienes hacen investigación artística tienen la doble tarea de convencer a comunidades de discurso, seguido antagónicas, que su práctica tiene la finalidad de legitimar ante los sistemas de organización del conocimiento el sentido de la investigación tanto para la producción de arte como para la producción de conocimiento.

Es de esta manera que emerge la figura del artista-investigador-docente en las Instituciones de Educación Superior y que debe justificar su práctica en cada uno de estos campos de la acción. El asunto es que ahora bajo esta categoría requerimos construir métodos propios desde una posición analítica en cuanto a investigadores y docentes—puesto que podemos dar por hecho los métodos y las técnicas específicas de la producción artística, distinta para cada una de las áreas.

Esa construcción tiene que ver con la especificidad de cada una de las artes y la perspectiva con que se aborde la investigación, por lo que recurrir a los préstamos de los métodos de investigación científica forma parte del proceso constructivo. En efecto, existe una tendencia en torno al enfoque cualitativo ya que éste se orienta más a la reflexividad dado que los límites de la distinción sujeto/objeto son más permeables. A lo anterior debemos unir que también requerimos especificar el tipo de investigación a desarrollar sea básica, aplicada o experimental, dado que ésta sola condición determinará el método. Sin embargo, es en otra oportunidad cuando abordaremos la discusión al respecto.

Referencias bibliográficas

- Ballón Gutiérrez, A. (2017). Guía de Investigación en Arte y Diseño. In M. Guerra Munte (Ed.). Perú: pontificia Universidad Católica de Perú.
- Bentkowska-Kafel, A. (2005). Digital Art History. In T. Cashen (Ed.), *Computer and the history of art*. (Vol. 1). United Kingdom., USA.: Art and Design intellect.
- Corsi, G. (1996). Glosario sobre la Teoría Social de Niklas Luhmann. In E. B. Esposito, Claudio (Ed.). México: Universidad Iberoamericana.
- Fuentes Mata, I. (2019). La investicreación artística a partir de las tecnologías del aprendizaje y el conocimiento virtual. *Arte entre Paréntesis*, (9), 5-12.
- Mazzaferro, F. (2019). David Hockney. Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. *Letteratura artistica Cross-cultural Studies in Art History Sources*.
- Piovani, J. I., & Muñoz Terra, L. (2018). ¿Condenados a la Reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social. Buenos Aires.: CLACSO. Editorial Biblos.