

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «POSIBLES»

Investigación artística en la educación superior: contexto de inclusión y modalidades

María Teresa Galarza-NeiraCoordinadora del Grupo de Investigación en Metodologías, Procesos y Prácticas Artísticas
Universidad de Cuenca

Fecha de presentación: julio 2022

Fecha de aceptación: diciembre de 2022

Fecha de publicación: enero de 2023

Cita recomendada

Galarza-Neira, María Teresa. 2023. «Investigación artística en la educación superior: contexto de inclusión y modalidades». En: Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.). «Posibles». *Artnodes*, no. 31. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402862>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

En primera instancia, este artículo pretende aproximarse a la reconfiguración de la educación superior, en el marco del Proceso de Bolonia en Europa, y sus iridiscencias en otros territorios. El texto contextualiza en este escenario una reflexión sobre la *inclusión* de la investigación artística en la academia. A continuación, se ofrece una exploración de las diversas modalidades que asume la investigación artística en la esfera universitaria. Para ello, a partir de las propuestas de Christopher Frayling, Henk Borgdorff y Lyle Skains, se marcan tres momentos en la configuración de esas modalidades, establecidas a partir de los modos de relación entre el arte y la investigación, según los cuales la primera puede ocupar el rol de objeto o método de la segunda, aunque también puede constituir el propio proceso-resultado de investigación.

Palabras clave

investigación creación; investigación artística; metodología de investigación; investigación en artes

Artistic research in higher education: inclusion context and modalities

Abstract

This text reflects upon the inclusion of artistic research in contemporary universities, exploring the different modes of research into arts in the academic environment. The reflection begins by briefly recounting the Bologna Process that marked the reconfiguration of the European higher education landscape and exerted noteworthy influence in other latitudes. Within this framework, the text approaches the different modes of research into arts, as described by Christopher Frayling, Henk Borgdorff and Lyle Skains, and illustrates how artistic research has been included in academia, in order to offer an overview of those artistic research modalities established from the various relationships between arts practice and research.

Keywords

creative research; arts practice as research; practice-based research; artistic research; research methodology

Introducción

Este texto surge de la necesidad de adentrarnos en las particularidades de la investigación artística *incluida* en la academia contemporánea, partiendo de una exploración de las condiciones de tal *inclusión*. Para ello, comenzaremos con una serie de reflexiones breves en torno a la academia contemporánea, la inclusión y la investigación artística en sí misma.

Tras este proceso inicial, nos concentraremos en el desarrollo de la investigación artística en décadas recientes, para marcar tres momentos en los que, desde ese espacio liminal entre la práctica artística y la academia, se ha procurado comprender, definir e identificar las diversas modalidades de investigación en el campo del arte.¹ Haremos esto como estrategia para desentrañar la particular *inclusión* de la investigación artística en escenarios académicos, en busca, creemos, de un reconocimiento de ese valor intrínseco de la investigación artística, que, a menudo, es pasado por alto en la academia.

1. Reconfiguración del sistema de educación superior

Las instituciones de educación superior, a las que de modo cotidiano nos referimos utilizando la etiqueta de «academia», experimentan, en diversos países de Latinoamérica (especial, aunque no exclusivamente), una serie de oportunidades y condicionantes que responden a la influencia ejercida allende fronteras, por las más de tres décadas de implementación del Proceso de Bolonia en Europa (Andrade Ortega 2018). En 1988, con la *Magna Charta Universitatum*, se empieza ya

a trazar una ruta para la educación superior europea, que avanzaría hacia la Declaración Conjunta de Armonización de la Arquitectura del Sistema de Educación Superior de 1998 y sería consolidada por la notoria Declaración de Bolonia de 1999. La Declaración de Bolonia se planteó como objetivos: establecer en Europa un sistema de créditos y titulación comparable que facilite la movilidad, abogar por la cooperación interinstitucional en temas de aseguramiento de la calidad e identificar claramente entre dos ciclos de educación superior, pregrado y posgrado. Este último punto es ampliado a tres ciclos (para incluir las cualificaciones intermedias en contextos nacionales) en el Comunicado de Bergen de 2005, en el que también se establece el rol de la investigación en la educación superior y la importancia de fortalecer la investigación e innovación en la academia de la región. A lo largo de estas décadas, la iridiscencia del Proceso de Bolonia es rastreada en la reconfiguración y redefinición de los sistemas de educación superior en varios países latinoamericanos (Brunner-Ried 2008) y, podríamos decir, en los ecosistemas de investigación académica contenidos en ellos.

Este escenario de estandarización de procesos formativos en una Europa que busca la construcción de un sistema de educación superior regional, enmarcado en un proceso de integración avanzado, coincide con la inclusión y desarrollo de diversas modalidades de investigación artística en el ámbito académico. Por ello, nuestro siguiente paso será aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de *inclusión* en este contexto.

2. Pertenencia o inclusión

En este texto, al hablar de la inclusión de la investigación artística en el ámbito académico aludimos a la distinción entre *presentación* y

1. Entendamos este campo en el sentido de «Campos Específicos» de educación y capacitación, establecidos en el documento *Campos de educación y capacitación 2013 de la CINE (ISCED-F 2013)*, manual que acompaña la Clasificación Internacional Normalizada de la Educación 2011, publicado por el Instituto de Estadística de la UNESCO, Montreal en 2014.

representación que propone Alain Badiou en *Being and Event* (2007).² Badiou parte de nociones matemáticas, concretamente, de la teoría de conjuntos, para explicar que en «una presentación estructurada» (Badiou 2007, 25), que podríamos entender como una situación o contexto dados, hay una clara distinción entre lo que se considera que «pertenece» a tal situación y, por tanto, está *presente* en ella, y lo que se considera que no *pertenece* allí, es decir, lo que está excluido y por lo tanto es necesario *incluir* en dicha situación o contexto, a través de un ejercicio de representación (Badiou 2007, 99).

Si aplicamos estas ideas de Badiou al tema que nos ocupa, decir que la investigación artística (especialmente en ciertas modalidades, como veremos más adelante) ha sido *incluida* en el ámbito académico equivaldría a reconocer que aquella no ha *pertenecido* históricamente a este, y por ello hoy, como diría Henk Borgdorff, «hay algo inquietante en [esa] relación» (Borgdorff 2012, 59). Esta falta de *pertenencia* o de *presencia* de la investigación artística en la esfera de acción de lo académico ha condicionado su permanencia en ese espacio a su capacidad de adecuación a criterios establecidos desde la investigación aplicada a otros campos del conocimiento.

Podríamos decir que tal *inclusión* implica para la investigación artística (y sus practicantes, porque en general es una práctica) la exigencia, al menos tripartita, de: primero, navegar lógicas institucionales de financiamiento, desarrollo y diseminación de la investigación; segundo, sortear procesos de evaluación, promoción o acreditación con indicadores diseñados para otros campos del conocimiento; y tercero, enfrentarse a directrices y prácticas, a veces contradictorias, de validación y reconocimiento, impuestas por esa constelación de instituciones (públicas, privadas, nacionales e internacionales) dedicadas a la gestión del conocimiento, la ciencia, la tecnología y la innovación, en la que se inscribe la academia contemporánea. Exigencias frente a las cuales las iniciativas y propuestas de investigación artística no siempre encuentran un espacio.

3. La investigación artística

Una vez planteado el escenario en el que se *incluye* la investigación artística y dadas las consideraciones iniciales detrás de tal *inclusión*, es necesario sumergirnos en la investigación artística *per se*, para lo cual procuraremos establecer a qué nos referimos cuando hablamos de investigación artística.

En el contexto latinoamericano y, particularmente, en ciertos espacios de la academia ecuatoriana, resuenan con potencia las ideas de Henk Borgdorff respecto de la investigación artística. Según Borgdorff:

«La expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante» (Borgdorff 2010, 31).

Para tejer su reflexión, Borgdorff plantea una serie de preguntas. La primera de ellas, que podríamos reformular ¿cuándo (o hasta qué punto) cuenta como investigación la práctica artística?, parece operar para Borgdorff como un detonante de pensamiento frente al tema. A partir de esta pregunta seminal, podríamos pensar que se desprenden dos líneas que tratan de definir la investigación artística desde un ejercicio de identidad y diferencia entre esta y cada uno de sus componentes constitutivos: la práctica artística y la investigación académico-científica.

Así, por un lado, cuando Borgdorff plantea «¿[...] Se podrían formular criterios de tal manera que ayudaran a diferenciar la *práctica artística-en-sí* de la *práctica artística-como-investigación*?», se advierte un intento por buscar elementos que permitan distinguir entre la práctica artística *per se* y aquella que opera (o puede ser entendida) como investigación.

Por otro lado, cuando pregunta «¿[...] Se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica?», (Borgdorff 2010, 27), él mismo se responde estableciendo especificidades metodológicas, epistemológicas y ontológicas que marcarían la «naturaleza intrínseca» de la investigación en artes, en comparación con la investigación académico-científica (Borgdorff 2010, 27).

Aquí cabe mencionar que la intención de este texto no es profundizar en la ontología de la investigación artística, o realizar un análisis profundo acerca de su estatus respecto de la investigación académico-científica, sino más bien brindar una aproximación a las distintas modalidades de investigación artística rastreables en la academia contemporánea; modalidades que, en el mundo hispanohablante, tienden a estar contenidas dentro de la gran categoría aglutinante de «investigación-creación».

En este punto, y ya con una idea inicial de a qué nos referimos cuando hablamos de investigación artística, haremos un recuento de tres autores que procuran desmenuzar los distintos modos de investigación artística *incluidos* en el ámbito académico; modos establecidos, generalmente, en función de las también diversas formas de relación entre la investigación y la práctica del arte.

La intención es que logremos una mejor comprensión de la investigación artística en la academia contemporánea, a través de la exploración de sus distintas modalidades, descritas por Christopher Frayling, Henk Borgdorff y Lyle Skains, en un periodo que abarca

2. Publicado originalmente en francés en 1988, como *L'être et l'événement*. Aunque la traducción a castellano se titula *El ser y el acontecimiento*, en este texto se refiere el título en inglés porque corresponde a la versión consultada para su elaboración.

desde finales del siglo xx hasta la segunda década del xxi. Resulta interesante que este periodo coincida con la reforma universitaria enmarcada en el Proceso de Bolonia, si contamos la *Magna Charta Universitatum* de 1988 como punto de partida.

4. Modalidades de investigación artística

Nuestra primera parada es el pensamiento de **Christopher Frayling**, quien en *Research in Art and Design* (1993) distingue lo que él llama la investigación con «i» minúscula y la investigación con «I» mayúscula.³ Frayling define la investigación con «i» minúscula siguiendo el diccionario Oxford de la lengua inglesa, en el cual *investigar* significa «el acto de buscar algo o alguien, cercana y cuidadosamente». Mientras que la Investigación con «I» mayúscula sería, según él, la «práctica profesional de investigar» (Frayling 1993, 4). A partir de esta distinción, Frayling analiza los puntos de encuentro entre la investigación y la práctica de las artes y del diseño, para proponer «tres categorías derivadas de Herberd Read»:

- Investigación *dentro* del arte y del diseño
- Investigación *a través* del arte y del diseño
- Investigación *para* el arte y el diseño

Para Frayling, la **investigación dentro del arte y del diseño** «es la más evidente, porque hay incontables modelos y archivos de los cuales deducir sus reglas y procedimientos» (Frayling 1993, 5).⁴ Esta modalidad incluiría las propuestas de investigación histórica y estético-perceptual. En esta categoría podrían caer aquellos procesos de investigación que identifican a la práctica artística o a la obra de arte como el objeto de estudio sobre el cual reflexionar desde una perspectiva prioritariamente teórica.

Por su parte, la **investigación a través del arte y del diseño** resulta «menos evidente, pero todavía identificable y visible» (Frayling 1993, 5). Esta incluiría investigaciones sobre materiales utilizados o utilizables en el proceso de creación artística, el desarrollo de trabajo, «por ejemplo, adecuar una pieza de tecnología para hacer algo que nadie ha considerado antes, y comunicar los resultados», y la:

«investigación acción - donde un diario de investigación explica, paso por paso, un experimento práctico en estudio, y el reporte resultante busca contextualizarlo. Los dos, el diario y el reporte, están allí para comunicar los resultados, que es lo que distingue la investigación acción de la recolección de material de referencia» (Frayling 1993, 5).

Esta modalidad plantea el elemento de la práctica artística como un proceso experimental, de manera que se destaca el carácter heurístico del arte, que jugará un rol fundamental en modalidades de investiga-

ción *basadas en o guiadas por* la práctica. Frayling no menciona la obra (dispositivo, artefacto, si lo hubiere) resultante del proceso creativo como un resultado de investigación, sino que sugiere el reporte como el instrumento que permite la comunicación de resultados y la contextualización del experimento.

La tercera modalidad propuesta por Frayling es la **investigación para el arte y el diseño**, que sería, en sus palabras, la investigación con «i» minúscula,

«donde el producto final es un artefacto –donde el pensamiento está, por así decirlo, plasmado en el artefacto, y donde el objetivo no es principalmente un conocimiento comunicable en el sentido de comunicación verbal, sino en el sentido de comunicación visual o icónica o imaginativa» (Frayling 1993, 5).

Esta categorización de Frayling introduce, en el ámbito de la investigación artística, la noción de un conocimiento incorporado a una obra y abierto a distintas estrategias de (de)codificación. Su explicación acerca de la investigación con «i» minúscula versus la investigación con «I» mayúscula apuntaría a una problemática *inclusión* de esta modalidad de investigación artística en la academia; dado que la primera se caracteriza por lo concreto y material de resultados en los que el pensamiento literalmente toma forma, en oposición a una tradición de investigación académica y por lo general abstracta, a la que históricamente no ha *pertenecido*.

A continuación, en este estudio sobre las diversas modalidades de la investigación artística, retomamos *El debate sobre la investigación en las artes*⁵ de **Henk Borgdorff** que, ya desde 2006, plantea «tres tipos ideales de investigación»:

- Investigación *sobre* las artes
- Investigación *para* las artes
- Investigación *en* las artes

Cabe mencionar que los tres tipos de investigación artística propuestos por Borgdorff muestran una notable y expresa influencia de las ideas de Donald Schön respecto a la «práctica reflexiva»⁶ y el «pensamiento práctico» que, según Schön, se basa en «el conocimiento en la acción», «la reflexión en la acción»; «la reflexión sobre la acción» y «la reflexión sobre la reflexión en la acción» (Schön 1987). Una vez hecha esta aclaración necesaria, podemos avanzar con la descripción de cada una de las mencionadas modalidades de investigación artística.

Para Borgdorff, la **investigación sobre las artes** analiza el arte desde lo que él denomina una «distancia teórica», que supone la separación entre el investigador y una práctica artística constituida como su objeto de estudio. Borgdorff plantea claramente esta modalidad como un modo de aproximación a la práctica artística desde un horizonte teórico determinado; así, aclara que «Donald Schön (1982, 49-275)

3. En ambos casos «f», en el original en inglés.

4. Original en inglés, traducción propia.

5. Texto basado en las presentaciones sobre investigación en artes realizadas en 2005 en Gante, Ámsterdam, Berlín y Gotemburgo. En este estudio se utiliza la traducción al castellano en lugar de la versión original.

6. Categoría desarrollada por Schön.

ha usado la expresión “reflexión sobre la acción” para denotar este acercamiento a la práctica» (Borgdorff 2010, 30).

Borgdorff sostiene que el desarrollo de la *investigación sobre las artes* se da en disciplinas como los estudios teatrales o literarios, la musicología, las historias del arte o del cine, etc.; cuyos marcos teóricos dan lugar a determinados procesos de reflexión e interpretación, «ya sea la investigación de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, reconstructiva o deconstructiva, descriptiva o explicativa» (Borgdorff 2010, 30).

La siguiente modalidad del pensamiento de Borgdorff es la **investigación para las artes**, que sería como una suerte de investigación aplicada, dado que el arte no es el objeto del proceso de investigación sino su objetivo de aplicación, en tanto que los resultados de estos procesos aportan herramientas, conocimientos, instrumentos o materiales aplicables a prácticas artísticas específicas.

Para facilitar la comprensión de esta modalidad, Borgdorff ofrece una serie de ejemplos que refieren a diversos campos del arte:

«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» (Borgdorff 2010, 30).

Esta modalidad de Borgdorff, por su aplicabilidad en una práctica artística específica, cuando se compara con las propuestas de Frayling, resulta más cercana a la «investigación a través del arte y del diseño» (investigación de materiales, de procesos), que a esa «investigación para las artes» (investigación con «i» minúscula), en la que Frayling plantea que el pensamiento se sedimenta y toma forma en la obra.

A continuación, encontramos la **investigación en las artes**, la modalidad «más controvertida» de las tres propuestas, según Borgdorff. Esta está estrechamente relacionada con la «reflexión en la acción» de Schön e implica la necesidad de asumir una «perspectiva performativa» o una «perspectiva inmanente». En este punto, conviene aclarar el sentido que tienen ambas perspectivas para Borgdorff. Sobre la «perspectiva performativa» dice «al resaltar esta perspectiva metateórica quiero enfatizar más específicamente que la teoría misma es una práctica, y que los enfoques teóricos siempre moldean parcialmente las prácticas en las que se enfocan».7 De esta «perspectiva performativa» también destaca la «interacción e influencia recíproca entre la teoría y la práctica», lo que permite a Borgdorff concluir que «en cierto sentido, los pensadores son también hacedores» (Borgdorff 2012, 20).

Así, la perspectiva performativa sugiere una instancia de constitución mutua entre la teoría y la práctica artística, pero también da

cabida a que las figuras de practicante de arte-investigadora confluyan en una sola.

Por su parte, la «perspectiva inmanente» sugiere la posibilidad de que la práctica artística (y acaso, la obra que ella generara) esté atravesada o sea el resultado de un proceso de acumulación de un conocimiento y saber sedimentario que influye, si no configura, el proceso creativo, idea que ya vimos presente, de algún modo, en el pensamiento de Frayling. Para Borgdorff:

«La perspectiva inmanente, por lo tanto, nos recuerda que tampoco existe tal cosa como una práctica “inocente”. Las prácticas son “espíritu sedimentado” (Adorno). La teoría de la acción, la fenomenología y la filosofía de la ciencia nos han enseñado que cada práctica, cada acción humana, está imbuida de teoría. A este respecto, no existe una práctica ingenua. Todas las prácticas incorporan conceptos, teorías y comprensiones. Las prácticas artísticas lo hacen en un sentido literal, también —no existen prácticas ni materiales en las artes que no estén saturados con experiencias, historias o creencias»8 (Borgdorff 2012, 21).

La «investigación en las artes» que plantea Borgdorff supera la separación entre la teoría y la práctica, y también entre las figuras de investigadora y practicante de arte, al tiempo que reconoce que la práctica artística es un proceso fundamental (en tanto que fase o elemento constitutivo) del proceso de investigación y sus resultados. Asumiendo la «perspectiva inmanente» de Borgdorff, podríamos pensar que esta modalidad de investigación procura aprovechar y potenciar ese conocimiento sedimentario que, a través del proceso creativo, toma *forma* en la obra artística.

Podríamos decir que en esta modalidad de Borgdorff se incluyen la «investigación basada-en-la-práctica-artística», la «investigación guiada-por-la-práctica-artística» y la «práctica-artística-como-investigación», que analizaremos a continuación, a partir de la propuesta de sistematización ofrecida por Lyle Skains.

En ***Creative practice as research: discourse on methodology***, Lyle Skains se propone configurar un (su propio) modelo de «cognición creativa» para la creadora o practicante de arte. Skains realiza un ejercicio autorreflexivo sobre sus prácticas creativas y de investigación, tratando de indagar las formas en que se relacionan ambas; y, para ello, analiza cómo la academia da cuenta de los diversos modos de investigación artística. Skains sistematiza y construye sobre las ideas recabadas, e identifica cuatro modalidades útiles para nuestro análisis.

- Práctica-e-investigación (*practice-and-research*)⁹
- Práctica-como-investigación (*practice-as-research*)
- Investigación-guiada-por-la-práctica (*practice-led research*)
- Investigación-basada-en-la-práctica (*practice-based research*)

En primer lugar, desde la perspectiva de Skains, **práctica-e-investigación** (*practice-and-research*) sería la modalidad de investigación

7. Original en inglés, traducción propia.

8. Original en inglés, traducción propia.

9. Se incluye el nombre de estas categorías en inglés, dado su actual uso ampliado en países de habla inglesa.

artística más establecida en las disciplinas relacionadas con el arte. Podríamos decir que, en esta modalidad, la práctica artística y la investigación coexisten y mantienen intereses en común, aunque no coinciden ni en sus métodos ni en sus modos de acercamiento ni en un objeto de estudio que las atraviese. Aquí, la práctica artística (propia o ajena) suele constituirse en el objeto de estudio de una reflexión teórica y ejercicio crítico sobre ella.

Además, según Skains, «los artefactos creativos y los resultados de investigación de practicantes-investigadores son diseminados separadamente, mientras el conocimiento adquirido a través de la práctica creativa informa sus exploraciones críticas» (Skains 2018, 85).¹⁰

En segundo lugar, encontramos la **práctica-como-investigación** (*practice-as-research*), en la que la investigadora y practicante del arte mantiene una relación de inmediatez y sincronía con ese objeto de investigación que va generando a través de su práctica. Aquí, son lo mismo el proceso de investigación y la práctica creativa que procura constituirse en un espacio para la experimentación e innovación en su campo, hecho que reafirma, podríamos decir, el carácter heurístico del arte y que permite la generación de nuevo conocimiento o novedosos modos de comprensión respecto del existente, para expandir las fronteras de la práctica artística.

Para Skains, entender la práctica artística como investigación supone aceptarla como una forma válida de generación del conocimiento, cuyo resultado sería una forma también válida de conocimiento que, como tal, no requiere de otros mecanismos de validación para garantizar su reconocimiento en el ámbito académico (entre otros). De este modo, no es necesario que el proceso creativo y la obra artística resultante (si la hubiera) vayan acompañados de una exégesis, pues los resultados de la práctica artística serían también resultados de investigación (Skains 2018, 85).

Hasta aquí tenemos dos modalidades de investigación artística que pueden ser claramente diferenciadas. Por una parte, en el primer caso, existe una separación entre los roles de investigadora y practicante, así como entre el proceso y los resultados de la investigación y el proceso y los resultados de la práctica artística. Así, la «práctica-e-investigación» que identifica Skains estaría próxima a la «investigación sobre las artes» de Borgdorff, y también a la «investigación dentro del arte y del diseño» de Frayling. Por su parte, en el caso de la «práctica-como-investigación», sí existe una coincidencia entre investigadora y practicante, quien desarrolla los procesos creativos y de investigación en unidad de acción. Esta modalidad de Skains estaría contenida dentro de la investigación con «i» minúscula de Frayling, o de la «investigación en las artes» de Borgdorff, en donde también caben las otras dos modalidades identificadas por Skains que nos quedan por *explorar*: «investigación-guiada-por-la-práctica» e «investigación-basada-en-la-práctica».

En ambas, la autora identifica puntos de conexión que podrían dificultar su distinción:

«Donde comenzamos a pisar nuevos territorios es en los reinos de la investigación guiada por la práctica y la investigación basada en la práctica. Estas categorías de investigación relacionada con la práctica “[involucran] la identificación de preguntas y problemas de investigación, pero los métodos de investigación, los contextos y los resultados implican un enfoque significativo en la práctica creativa” (Sullivan 2009, 48). Los resultados de tales investigaciones están destinadas a desarrollar la práctica individual y el campo artístico de la práctica, y construir teoría relacionada con la práctica para obtener nuevos conocimientos o modos de entender (Niedderer y Roworth-Stokes 2007, 10; Sullivan 2009, 48)»¹¹ (Skains 2018, 85).

Así, en tercer lugar, encontramos la **investigación-guiada-por-la-práctica**. A partir de la propuesta de Linda Candy, Skains sugiere que la práctica creativa es una parte fundamental de un proceso de investigación que indaga en la naturaleza de la práctica, procurando generar nuevos conocimientos o modos de comprensión. Los resultados o hallazgos son transmitidos a la comunidad académica a través de una exégesis (artículo, disertación, tesis, otros) que no incorpora el resultado del proceso creativo. En otras palabras, este tipo de investigación suele constituir una reflexión teórica acerca de una práctica artística, con el elemento práctico como guía del proceso de indagación, pero ausente de sus resultados.

Finalmente, en la **investigación-basada-en-la-práctica**, la investigadora y practicante de arte procura responder una pregunta de investigación a través del proceso de creación de una obra o dispositivo creativo que constituye, en sí mismo, «la base de la contribución al conocimiento» (Skains 2018, 86). Así, la búsqueda de nuevo conocimiento se articula a través de la práctica artística. Diríamos que esta modalidad se fundamenta en el carácter heurístico del arte, que se ve complementado por un ejercicio exegético por parte de la propia practicante-investigadora. Además, la obra (*artefacto*, dirá Skains) se conjuga con una exégesis que reflexiona sobre el proceso creativo y contextualiza los hallazgos producidos. De este modo, para entender adecuadamente las características, procesos y resultados de una investigación llevada adelante a través de esta modalidad, es necesaria «la presentación cohesiva del artefacto creativo y la exégesis crítica» (Skains 2018, 86).

«En pocas palabras, en la investigación basada en la práctica (en adelante, “PBR”), el acto creativo es un experimento (ya sea que el trabajo en sí se considere “experimental” o no) diseñado para responder a una pregunta de investigación dirigida sobre el arte y la práctica del mismo, que de otro modo no podría ser explorado por otros métodos»¹² (Skains 2018, 86).

Con el avance de su reflexión en torno a la investigación-guiada-por y basada-en la práctica artística, Skains retoma la propuesta

10. Original en inglés, traducción propia.

11. Original en inglés, traducción propia.

12. Original en inglés, traducción propia.

de Graeme Sullivan acerca de las cuatro áreas clave en las que estas modalidades de investigación serían «aplicables y apropiadas» (Skains 2018, 86). Sullivan sostiene que:

«la investigación guiada por la práctica que se apoya en la reflexión crítica y la acción reflexiva [puede decirse que] invierte el proceso de investigación porque fomenta trabajar desde lo “desconocido a lo conocido” y es intencional pero abierto, avizorable pero exploratorio» (Sullivan 2009, 49).

Para Sullivan, los «dominios de indagación», ámbitos o «áreas interconectadas» de apertura de la investigación guiada por la práctica «dentro de contextos universitarios» son:

- Desde el ámbito teórico, «los investigadores orientados a la práctica se mueven eclécticamente a través de los límites en sus actividades imaginativas e intelectuales» (Sullivan 2009, 49). Podríamos decir que la exégesis sistematiza y reflexiona en torno a la metodología de base práctica y a la práctica en sí misma; en un proceso de investigación en el cual esta última forma parte de un ejercicio reflexivo, multimodal y generativo, más que de una aplicación de la teoría.
- En el ámbito conceptual, «los artistas dan forma a los pensamientos al crear artefactos que se vuelven parte del proceso de investigación» (Sullivan 2009, 50). Skains destaca que esta modalidad de investigación usualmente procura ampliar la comprensión sobre los dispositivos creativos en sí mismos.
- En el ámbito dialéctico, «el artista-investigador utiliza la capacidad cognitiva de las artes como procesos socialmente mediados», en los que las «imágenes y los objetos son textos que portan formas de codificación cultural que requieren análisis y diálogo para crear y comunicar significados» (Sullivan 2009, 50).
- En el ámbito contextual, se «reflejan la larga tradición de las artes como formas críticas de indagación, cuyo propósito es generar cambio social» (Sullivan 2009, 50), de manera que la práctica creativa de la investigación artística constituya un esfuerzo localizado y transformador.

A modo de conclusión

Hasta aquí llega esta breve trayectoria de clasificaciones y aproximaciones a las distintas modalidades de investigación artística, que se configuran a partir de los modos de relacionamiento entre la investigación y el arte, y que, dependiendo del caso, entienden la segunda como el objeto, el método o el propio proceso de la primera.

Tras haber acompañado a la «investigación artística» en las instancias recientes de su configuración y reclamación de espacios en el ámbito académico, cabe preguntarnos si existe la posibilidad de repensar, replantear y redefinir el estatuto académico de esa investigación artística que tiene lugar en contextos universitarios; contextos

en los cuales, aún hoy, leyendo a Frayling, sigue considerándose una suerte de «investigación» con «i» minúscula respecto de otras formas de investigación académica.

Este texto ha propuesto un acercamiento a una práctica dinámica, cuya naturaleza dual tiende a poner en jaque ciertos ámbitos de la academia y, a través de ella, a una constelación de agentes de la educación superior, poblada de instituciones, políticas y procesos que regulan, articulan, fomentan y gestionan la generación y transferencia de conocimiento, la investigación y la innovación en nuestros países, en general, sin una comprensión apropiada de las particularidades y potencialidades de esta nuestra práctica.

Referencias

- Andrade Ortega, Esthela Alfonsina. «La gobernanza regional en educación: El caso de la Unión Europea y sus implicaciones para América Latina». *Comentario Internacional: revista del Centro Andino de Estudios Internacionales*, no. 18 (2018): 15-24. <http://hdl.handle.net/10644/7617>
- Badiou, Alain. *Being and Event*. Londres: Bloomsbury, 2007. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350252035>
- Borgdorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, no.13 (2010): 25-46.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012. DOI: https://doi.org/10.26530/OAPEN_595042
- Brunner-Ried, José Joaquín. «El proceso de Bolonia en el horizonte latinoamericano: límites y posibilidades». *Revista de educación*, no. extraordinario (2008): 119-145.
- Frayling, Christopher. «Research in Art and Design». *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, no. 1 (1993): 1-5.
- Schön, Donald. *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje de las profesiones*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Skains, Lyle. «Creative Practice as Research: Discourse on Methodology». *Journal of Media Practice*, vol. 19, (2018): 82-97. DOI: <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1362175>
- Sullivan, Graeme. «Chapter 2 Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research». *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009), 41-65. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748636303-003>

CV

**María Teresa Galarza-Neira**

Coordinadora del Grupo de Investigación en Metodologías, Procesos y Prácticas Artísticas

Universidad de Cuenca

teresa.galarza@ucuenca.edu.ec

Practicante del arte, docente e investigadora de temas relacionados con metodologías de investigación artística, cine, género y derechos humanos. Tiene títulos de pregrado en cine, educación y derecho, así como títulos de posgrado en comunicación, estudios culturales y educación. En julio de 2018, María Teresa obtuvo el título de doctorado en el Victorian College of the Arts de la Universidad de Melbourne, con un proyecto de investigación basada en la práctica de escritura de guion cinematográfico, que indagaba acerca de la justicia reproductiva en Ecuador y Latinoamérica. María Teresa ha presentado su producción académica y artística en varios países de Latinoamérica, Oceanía y el Sudeste Asiático. También ha colaborado, ha asesorado y ha sido consultora en materias relacionadas con el cine, las artes y la política educativa, para diversas instituciones públicas y privadas. Actualmente coordina el Grupo de Investigación sobre Metodologías, Procesos y Prácticas Artísticas de la Universidad de Cuenca, donde también desempeña su labor como profesora en la Carrera de Cine.