

DIVERSIDAD EPISTEMOLÓGICA Y URGENCIA METODOLÓGICA: HACIA UNA ACTUALIZACIÓN ESTRUCTURAL DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA.

Guillermo Cano Rojas

Grupo de Investigación Hum 736. Tradición y modernidad en la cultura contemporánea.

info.revistasonda@gmail.com

Carlos Martínez Barragán

Universidad Politécnica de Valencia

carmarb2@dib.upv.es

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos tres años venimos trabajando en una actualización de la investigación artística a través de distintas experiencias docentes e investigadoras¹. La necesidad de la que partimos era de un lado poder superar las limitaciones que encontrábamos en las principales tendencias historiográficas, y de otro lado, superarlas para poder encontrar un espacio propio para la investigación en arte. Atender esta necesidad nos ha llevado a considerar nociones como la de *apreciación transversal* a la hora de generar marcos de entendimiento del arte, recuperar las contribuciones epistemológicas de John Dewey o G. Bachelard, con conceptos tan interesantes y útiles para la investigación en arte como la *intensificación de la vida*, la *autonomía relativa*, o *principio de la comunicabilidad de complejidades ininteligibles* o bien a proponer herramientas conceptuales y actitudinales para las metodologías de investigación tales como las *tres piedras angulares* o la *erótica del arte*. Todas estas indagaciones y tentativas no han hecho sino que ir creando a lo largo de todo este tiempo un clímax más adecuado para poder avanzar con una tarea de la que no somos ajenos a su dimensión colosal y en la que muy frecuentemente el movimiento se producen palpando una oscuridad incómoda. Pero a pesar de ello, mayor es nuestra determinación para afrontar el reto, convencidos, como estamos, de lo decisivo que resulta poder distanciar el arte de cualquier pensamiento mágico y supersticioso. Una voluntad de saber en términos realistas nos convoca a la luz de las experiencias históricas que nos preceden para nada más que pensar sobre lo que estamos haciendo, más conscientes de cuáles son los límites y posibilidades que configuran la actual investigación en arte.

¹ Consultar las referencias bibliográficas.

1. LA INVESTIGACIÓN EN EL ARTE Y LA FORMULACIÓN DE LA *DIVERSIDAD EPISTEMOLÓGICA*.

1.1. Sobre la *diversidad epistemológica*

Vamos a comenzar aclarando lo esencial: ¿a qué nos estamos refiriendo con el término *diversidad epistemológica*? Hemos ido llegando a este término mediante la constatación de una serie de hechos. Esta constatación nos ha llevado a considerar que los criterios que orientan la investigación artística pueden participar de los criterios científicos, es decir, de los criterios de verdad, objetividad, universalidad. Esto es así en la medida en la que la investigación artística tiene como objeto la obra de arte, y por tanto participa del científismo propio de la investigación estética e histórico artística. Pero además de estos criterios científicos que orientan el conocimiento sobre la obra, la investigación artística se singulariza por otro objeto, anterior a la obra, y con el que los criterios antedichos no tienen la misma operatividad: el proceso artístico, el hecho creativo. La investigación del proceso creativo no está supeditada a la objetividad y al universalismo; muy al contrario, nos movemos en un espacio donde la subjetividad es el escenario, y aunque la verdad sigue siendo determinante, ésta ya no tiene porque tener un alcance que exceda lo individual. Los errores, así como los aciertos y los descubrimientos que el investigador en arte genera durante el proceso creativo responden a cuestiones que pueden ser carácter técnico, formal o conceptual, pero que en cualquier caso atañen a las preocupaciones e inquietudes individuales, a las preguntas e intenciones que laten en el corazón de un trabajo creativo. Paul Valéry expresaba esta certeza con su acostumbrada transparencia²:

Confieso que tengo la costumbre de distinguir entre los problemas del espíritu aquellos que yo habría inventado y que expresan una necesidad que realmente siente mi pensamiento, y los otros, que son los problema de otro [...] Es mi propia vida la que se sorprende, y es ella, si puede, la que debe darme respuestas, pues solo en las reacciones de nuestra vida puede residir toda la fuerza, y casi la necesidad, de nuestra verdad.

Toda obra responde y se origina en una vida individual. Incluso en el caso de las obras colectivas en las que las mismas individualidades comparten territorios comunes y semejanzas y al mismo tiempo participan de una constelación de diferencias que han de ser negociadas. En consecuencia, la realidad subjetiva del proceso creativo introduce en la investigación artística una variable fundamental: la diversidad, esa condición humana que refleja que somos simultáneamente distintos

² Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor, 1998, p. 76

y diferentes. De esta forma tenemos que considerar y extraer todas las consecuencias posibles que se derivan de este hecho. La dimensión subjetiva del arte es diversa, y como tal, genera una multitud de criterios, de pautas y de métodos que dan cauce real al proceso artístico.

Aún podemos concretar más el término *diversidad epistemológica*. Ya en los años sesenta, ante la proliferación y emergencia de nuevas prácticas artísticas y nuevos criterios de entendimiento de la obra, la pensadora y esteta norteamericana Susan Sontag afirmó³: “Cada obra nos suministra una forma o paradigma para saber algo: una epistemología”. El conocimiento y el saber que cada obra nos permite adquirir es artístico, y por tanto, diferente y complementario del científico, y tiene como objeto la vida misma, es decir, aprender a ver mejor, a oír mejor, a sentir y pensar mejor, en suma, a vivir mejor. La epistemología “personalizada” formulada por Sontag es indesligable de su contexto cultural, tal y como afirma en el capítulo “La estética del silencio”. Actualmente, la emergencia de entonces ha sido más que rebasada. Esto es, contamos con una diversidad de planteamientos y una abundancia de creaciones. En este punto, la investigación artística de la obra y de sus procesos tiene dos opciones: o negar su misma diversidad reduciéndola a planteamientos que no son suyos, sino de “otros”, o bien encararla, asumirla y proceder a extraer consecuencias de ella. De esta segunda opción surge la necesidad de formular el término de diversidad epistemológica. Estando liberada la investigación artística de los criterios de objetividad y universalidad -lo que no significa que deje de participar de ellos-, los criterios de verdad individual y de subjetividad se nos presentan como orientaciones legítimas de la investigación en arte. Los métodos que se derivan de estos criterios han de ser necesariamente situacionales, específicos, y contextuales de acuerdo a la realidad en la que se inserta cada investigación. A su vez, ambos criterios nos abren nuevas problemáticas que comentaremos más adelante.

Hemos de subrayar que el término de *diversidad epistemológica* participa de una doble naturaleza. Por una parte, es un término que procede y existe en una tensión que se origina entre dos polos o ejes del arte; la relación entre su pasado y su presente, entre una línea diacrónica y otra línea sincrónica, entre la herencia histórica, los procesos y cambios determinantes del pasado y el modo en el que alcanzan y se interrelacionan con procesos y cambios que están teniendo lugar en la actualidad. Este eje de tensión recoge aspectos tales como las influencias, la reutilización de técnicas y procedimientos, la configuración de actitudes de relación con el arte o la construcción de límites para los marcos de entendimientos del arte, sus procesos y resultados. De otra parte, la diversidad epistemológica resultante de la tensión entre pasado y presente actúa como un pliegue de sí misma, de tal manera que se resuelve y avanza en esta misma tensión. Es decir, la relación con su historia es decisiva para la investigación en arte, pero no es determinante ya que existen fenómenos del presente que exceden esta relación, al punto que pueden afectar la propia percepción de la

3 Sontag, Susan. “La estética del silencio”. En *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 56

verdad histórica. Hay, pues, elementos que la exceden o que la afectan, y hay también procesos imprevistos, la inclusión del azar en el devenir del arte y otros factores que generan nuevas necesidades y retos para la investigación artística. Trataremos en el siguiente apartado de esclarecer algo más la doble naturaleza de nuestro tema.

1.2. La fundamentación de la *diversidad epistemológica*

Hay una idea que resulta insoslayable y que es preciso tener presente en cualquier ámbito de investigación: comprender nuestro tiempo es estudiar los modos en los que se produce la ciencia y los modos en los que se produce el conocimiento. Una cuestión que adquiere todavía mayor importancia en el contexto de la crisis actual de Occidente y en el caso concreto de España y sus efectos en la investigación y en la enseñanza. Cuando empleamos el término de investigación artística, ¿a qué nos estamos refiriendo? ¿Nos referimos a los objetos resultantes de la actividad artística? O por el contrario, ¿nos estamos refiriendo a la propia actividad artística? Actualmente, la investigación en arte incluye ambos aspectos; con ella nos referimos al estudio tanto de las condiciones de existencia y de posibilidad de la actividad artística como a sus resultados. Y decimos *estudio* y decimos *conocimiento* del arte porque sabemos que toda investigación requiere estudiar para poder conocer, ya sea en términos teóricos o prácticos. Pero, ¿cómo podemos identificar y reconocer el sentido de este estudio y conocimiento? ¿qué elementos o cualidades nos permiten establecer diferencias con respecto a otros modos de investigar? Desde nuestro punto de vista, la investigación en arte, como ya hemos adelantado, está liberada de los criterios de objetividad y universalidad que constituyen a la ciencia. Lo está al menos cuando su objeto de investigación no es tanto la obra como el proceso de creación. Esto nos permite establecer diferencias y concretar más los nuevos problemas. No obstante, también quisiéramos señalar que sí hay otro criterio que se comparte con la ciencia: la búsqueda de verdad. Es una afirmación un tanto delicada, a sabiendas de que nos adentramos en un espacio de subjetividad e individualidad donde la verificación de lo investigado es mucho más escurridizo e incluso difícilmente demostrable; pero no por ello es menos cierto que la verdad importa, y mucho, en la investigación artística. Importa cuando el investigador explora nuevos procedimientos técnicos y evalúa sus resultados, importa cuando la necesidad de autoexpresión puede ser satisfecha o no, o solo parcialmente. Importa cuando en un proceso creativo quedan contrastados las intenciones y los resultados mediante la autocrítica o la apreciación de otros. Y así podemos ir sumando progresivamente elementos y niveles donde las verdades como certezas cuentan. Estamos en condiciones de seguir concretando: la investigación en arte es un tipo de actividad mental y manual que tiene como propósito averiguar certezas presentes en la realidad. Y eso es un asunto que queda compartido con la investigación científica. Si bien, la

investigación del proceso artístico y del hecho creativo es atender lo real y sus propiedades, tanto de la realidad artística como de la general, asumiendo que los medios que posibilitan esta indagación son también sus fines. Esta condición paradójica recorre cualquier investigación. Incluso en el caso de abordar una investigación absolutamente técnica o formal sobre cualquier medio artístico no puede sustraerse por completo de la realidad en la que se opera; sus condiciones materiales, o sus posibilidades de existencia u otras variables que nos recuerdan que ninguna investigación se produce en el vacío. Aunque hayan ideologías y creencias que reduzcan lo existente hacia una sospechosa claridad donde todo es respondido de una vez por todas, el espíritu de un investigador en arte no puede consolarse con estas simplezas de origen escolar. La realidad es antes que nada compleja, contradictoria, su sentido nunca se no es dado de antemano, y es un proceso relacional, abierto, inacabable y múltiple; la investigación en arte es algo que nunca está acabado, del mismo modo que la realidad nunca está acabada. Investigar el arte es generar conocimientos y saberes que permitan ampliar de un modo realista la conciencia en este campo, es decir comprender de un modo realista la realidad. Por ello, y porque la subjetividad y la individualidad forman parte de la estructura objetiva del arte, la investigación artística puede permitirse absorber las contradicciones, tanto las individuales como las del mundo donde existe, sin negarlas ni maquillarlas con la coherencia de la razón, admite las paradojas, y es esta condición asombrosa y maravillosa la que permite revelar certezas y verdades que de otro modo no son posibles. Cuando se logra atender esta necesidad satisfactoriamente, el arte y lo que éste convoca, se expanden más allá de su ámbito. La profundidad de este asunto la expresaba en un discurso el filósofo Xavier Zubíri: “Del concepto que tengamos de lo que es realidad y sus modos, pende nuestra manera de ser persona, nuestra manera de estar entre las cosas y entre los demás, pende nuestra organización social y su historia. De ahí la gravedad de la investigación de lo que es ser real”⁴. De acuerdo a la naturaleza de la diversidad epistemológica, toda investigación de un proceso creativo es una combinación singular de elementos subjetivos puestos en tensión con un contexto y situación específica a través de unos medios artísticos o creativos también concretos. E investigar en arte de acuerdo a lo antedicho significa reconocer e identificar verdades existentes en nuestra realidad, es decir, en nuestro contexto, que en este caso queda circunscrito al territorio español. La investigación en arte ha de hacerse de acuerdo a las experiencias y a los cambios determinantes en la Historia de España, considerando los procesos en los que ésta Historia está inmersa, ya que la investigación en arte es indesligable de la investigación histórica del arte. Sin embargo no existen contextos puros; cualquier definición geopolítica que hagamos requerirá considerar las diversas relaciones que constituyen o influyen un contexto. La investigación de la realidad del arte en España es también la investigación de las influencias recibidas, de la importación de otros modelos de investigación

4 Zubíri, Xavier. 1995, p.6

tomados de otros contextos, y aún más en un sentido más amplio, la comprensión de estas relaciones en un contexto ya global, con transformaciones a escala mundial que van resonando en cualquier lugar del mundo.

Tal y como antes hemos formulado, la realidad es compleja; hemos encontrado razones, necesidades y carencias en los orígenes de esta investigación de muy distinta índole: algunas, de carácter histórico, otras de carácter docente, otras de carácter profesional, otras de carácter burocrático y administrativo... En suma, la recapitulación de todas estas necesidades nos ha llevado a percibir con mayor claridad que la investigación en arte es una cuestión que se forma en la tensión entre dos ejes: un eje o línea diacrónica, de carácter histórico, temporal, vertical y otra línea o eje de carácter sincrónico, espacial y horizontal. Somos conscientes de que la inclusión de estas dos líneas o ejes de tensión nos acerca hacia un enfoque más semiótico o lingüístico, en lo que es una tarea de especificidad de las artes, lo que podría llevar a considerar que se está estableciendo en el mismo corazón de la investigación una paradoja que es del todo sangrante. La búsqueda de la especificidad epistemológica del arte no ha de ser confundida con la búsqueda de una pureza epistemológica. Esta pureza ya ha sido suficientemente explorada durante otros momentos históricos. La conclusión es clara: no hay pureza posible en una actividad que por su misma naturaleza es ambigua y contradictoria. La especificidad busca atender y potenciar aquellos elementos, rasgos o incluso sustancias que más diferencian al arte de otro tipo de actividades humanas, lo que no implica que no contenga semejanzas y nexos con otras actividades no artísticas. Por otra parte, considerar este enfoque semiótico en los fundamentos de una epistemología del arte responde a un hecho que conlleva en sí una certeza: la comunicación y elaboración de cualquier conocimiento no es posible sin un sistema simbólico, siendo el lenguaje ese sistema simbólico. Se trata, digámoslo así, de avanzar a través de las evidencias. Veamos a continuación y más detenidamente las perspectivas que nos pueden ofrecer estos dos ejes en la fundamentación de la diversidad epistemológica.

1.2.1. La línea diacrónica de la diversidad epistemológica

La línea diacrónica de la investigación epistemológica del arte supone la consideración de procesos, elementos, acontecimientos y hechos de carácter histórico que de un modo más o menos evidente han contribuido a configurar los valores y criterios que: 1. Identifican el conocimiento artístico en relación a otros conocimientos. 2. Construyen este mismo conocimiento. 3. Ponen en circulación al conocimiento. Esta línea histórica y temporal presente en la investigación epistemológica no significa un mero reconocimiento de la dimensión histórica presente en el arte. Más que una certificación de lo obvio, es el ejercicio de apreciar y comprender el modo en el que pasado histórico conserva raíces en el presente artístico, así como la apreciación y comprensión de cómo el

presente adquiere un carácter histórico. Es decir, saber discernir de entre todos los procesos y cambios que están teniendo lugar en la realidad del momento cuáles podrán dejar una huella o bien lograr proyectarse hacia el futuro. Naturalmente, la sobreabundancia de acontecimientos que configuran nuestro presente, a pesar de la voz hueca y campanuda de tono solemne con los que se anuncia, son efímeros, y no todo es importante o interesante en la gran abundancia. Esta circunstancia es tenida en cuenta aquí como uno de los rasgos que representan un reto para la investigación en arte y que singulariza nuestro presente diferenciándolo de cualquier otro momento histórico. Esto es perceptible en todo el arte Occidental, pero no podemos perder de vista que en esta ocasión nos atañe esta realidad en el contexto español. La línea diacrónica del arte en España presenta quiebros y condensaciones muy particulares durante el periodo contemporáneo. En esta perspectiva histórica y temporal no es posible pasar por alto el periodo de la dictadura franquista, puesto que representa cuarenta años de la historia contemporánea española donde algunas de sus claves todavía resuenan en el presente. El aislamiento cultural que experimentó España durante esos años supuso la represión de las experiencias de vanguardias y neovanguardias que estaban teniendo lugar en el ámbito internacional. La educación artística fue el ejercicio de una deliberada alfabetización cultural del arte experimental y rupturista, empoderando en su lugar el arte castizo, popular y costumbrista que todavía hoy estructura los programas de enseñanza universitaria en algunas facultades españolas. La conmoción y la brutalidad de la Guerra Civil, así como la del periodo de la dictadura, a pesar de todo lo escrito sobre este periodo, está por explorarse en sus consecuencias menos evidentes. Y no es una realidad que debamos considerar ajena o fuera de nuestro tiempo, puesto que las generaciones de este periodo aún siguen vivas, y sus relatos o la ausencia de éstos se han ido transmitiendo a través de narrativas personales generalmente en los espacios privados. Llegados a este punto, puede dar la impresión de que la investigación epistemológica y metodológica en el arte quedan muy fuera de lo aquí descrito. Sin embargo, dentro del ejercicio de comprender y averiguar las certezas de nuestra realidad ubicándonos en un eje diacrónico, queremos plantear la pertinencia del concepto de *trauma cultural* para ampliar la comprensión sobre el actual estado de la cuestión. Aunque el concepto de trauma cuenta con una aplicación individual en el campo de la clínica, contamos con investigaciones en el campo del arte y de las humanidades que lo están vinculando a la experiencia tanto individual como colectiva. Este es el caso de la historiadora del arte Griselda Pollock, quien se vale de este concepto para el estudio de la cultura europea tras la experiencia del Holocausto judío. No se trata de extrapolar sin más la experiencia del Holocausto a la brutalidad de la Guerra Civil española y al periodo de la dictadura, sino de reconocer, partiendo de un modelo de estudio, de qué modo la historia individual se ha ido entretejiendo con la historia colectiva a partir de experiencias que han herido muy profundamente el aparato psíquico, y cómo ésta herida ha ido transmitiéndose mediante diversas correas de

transmisión hasta la cultura. La inclusión y operatividad del concepto de trauma cultural dentro de la investigación del arte, así como de sus propias condiciones de existencia, la encontramos del todo apropiada a sabiendas que:

Demora y tardanza definen el trauma en lo individual y en la cultura. De este modo, aunque el Holocausto está datado entre 1933 y 1945 o, de manera más precisa entre 1941 y 1945, el tiempo de su impronta traumática ha sido continuo para sus portadores aparentemente “supervivientes” y nosotras, las espigadoras de tal horror que llegamos después y detrás, quizás es en la actualidad cuando justamente hemos empezado a registrar el proceso de este viaje desde el trauma a la memoria cultural en el que las prácticas artísticas, la literatura, el cine y los estudios académicos juegan roles significativos⁵

Ese registro que nombra Pollock en el proceso de transmisión de lo individual a lo colectivo y viceversa es perceptible en nuestra memoria cultural como una crisis de la verdad y de la historia; una muestra de que el trauma no está resuelto. Más aún, tal vez este concepto permita generar un punto de partida hacia la mejora primero del papel de la educación artística dentro de la educación general, y, segundo de la actualización en todos los niveles de la educación artística en toda España. Hemos dicho antes que la inclusión de una línea histórica y un eje temporal implicaba discernir y determinar el *presente histórico*. En esta comunicación, los estudios precedentes nos permiten recapitular a modo de enumeración algunos de los esquemas y procesos que definen el presente histórico de la investigación en arte. En primer lugar y en un sentido global que excede la propia investigación artística pero que al mismo tiempo la influye, (1) las tres grandes transformaciones del mundo moderno⁶: las modificaciones en el uso y el entendimiento del tiempo, el espacio y el individuo. Tres categorías básicas que han experimentado cambios determinantes. En segundo lugar, y en un sentido mucho más específico de la cultura, (2) la sobreabundancia de acontecimientos y eventos, de publicaciones, actividades donde todo cambia y al mismo tiempo nada lo hace. Tal es la proliferación de obras y artistas que se podría decir que hoy en día hay casi más artistas que público. En tercer lugar, hay una actitud que estructura la relación entre el arte y sus creaciones y el público, ya sea el general o el especializado. Esta actitud (3) consiste en relacionarse con el arte en términos de *interpretación*, en comprender la obra a partir de lo que ésta *quiere decir o significar*. Por último, todos estos esquemas y procesos que configuran la realidad del presente quedan reflejados de un modo muy concreto en la investigación y enseñanza artística en

5 Pollock, Griselda. *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 370.

6 Para tratar más en profundidad este asunto consultar Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.

España: (4) la *fractura* o *divorcio* entre la formación y el ejercicio de la profesión⁷. Naturalmente, este divorcio y/o fractura encuentra razones en las transformaciones generales del mundo, en la sobreabundancia artística y cultural, así como en el modelo de relación con el arte que privilegia la interpretación, pero queremos también dejar bien claro que cuenta con sus propias circunstancias.

Así pues, de lo que se trata en este momento de la presente investigación es de determinar cuáles son las principales fuerzas y elementos verdaderos que configuran los criterios de la investigación en arte, así como identificar los usos que se derivan de éstos criterios, considerando su configuración en el tiempo y su sentido histórico.

1.2.2. La línea sincrónica de la diversidad epistemológica

La línea sincrónica de la diversidad epistemológica se refiere a todos aquellos elementos, procesos y cambios que tienen un origen más espacial que temporal, un carácter más presente que histórico, aunque sea un presente de fronteras lábiles. Igualmente se refiere a una ampliación más horizontal que vertical de las competencias artísticas, a su presencia en otros ámbitos, y por tanto a la relación de tensión existente entre los elementos históricos y temporales y las experiencias que van constituyendo el presente de la investigación en arte. En este aspecto, uno de los rasgos y de los retos que hoy enfrenta la investigación es dar cuenta de la diversidad artística. Es muy importante comprender la diferencia entre la diversidad artística como un *tema* de estudio y la diversidad artística como una realidad. Las consecuencias que se derivan de lo uno y de lo otros son radicalmente decisivas. La definición de las artes es la historia de la clasificación de las mismas. Una tarea que ya durante la primera mitad del siglo XX comenzó a abandonarse a causa de la imposibilidad de realizar un sistema de clasificación que fuese plenamente satisfactorio. Con la ingente proliferación de prácticas, movimientos y definiciones del arte llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XX esta clasificación de las mismas fue abandonada por completo. La consecuencia es que para el estudio de nuestra época, el alumno o el investigador que se vale de las dos principales tendencias historiográficas dominantes -el formalismo y la crítica ideológica- queda confrontado ante cuadros excesivamente genéricos y por tanto incompletos o bien por el contrario se enfrenta ante enfoques demasiado parciales. Hay pues una evidente dificultad que con frecuencia deviene en confusión. No es inapropiado hablar de un malestar teórico que oscila entre el absolutismo y el determinismo de la fragmentación. Miramos la realidad compleja y diversa del arte

⁷ Antes que de se hablara abiertamente de crisis en este país, en el 2011, el Observatorio de Inserción Laboral de la Universidad de Valencia realizó una encuesta a unas ochocientas empresas de la Comunidad Valenciana preguntándoles sobre cuál sería su futura demanda en el mercado laboral: las carreras de humanidades iban a tener una demanda que oscilaba entre el 0% de Filosofía y el 1'6 % de periodismo. Esta encuesta no tuvo ninguna repercusión importante en los posteriores programas de enseñanza. Si los resultados en el ámbito de las humanidades son desalentadores, hay que decir que una encuesta de esta naturaleza en las Facultades de Bellas Artes ni siquiera han sido planteadas. En Caballer, Neus. "El 51% de aspirantes a un trabajo no tiene el título adecuado". *El País*, edición del 06/05/2011.

desde cumbres con vistas panorámicas muy abstractas o desde el agujero de alguna mirilla o algún cerrojo. Estos son los hechos. Y a éstos podemos añadirles otros. Las facultades de Bellas Artes en España cuentan con una muy breve existencia en la democracia española. Hasta mediados de los años ochenta no adquirieron este rango, ya que anteriormente estaban contempladas como escuelas de arte. Desde que tuvo lugar esta incorporación, que contó y todavía cuenta con voces en contra, y hasta el día de hoy, no se ha logrado elaborar una metodología propia para la investigación en este campo, cuyos principales modelos son exportados desde otras disciplinas de las humanidades. Es decir, contamos con una diversidad de prácticas, de movimientos y enfoques, de valores y definiciones y no podemos contar con nuestras propias herramientas. La indesligable relación existente entre epistemología y metodología pone sobre la mesa, en esta tarea pendiente, que no será posible generar modelos específicos mientras no se afronte del mismo modo su realidad epistemológica. Lo uno avanza en relación a lo otro. Y en esta interrelación hay una circunstancia doble que creemos que es del todo oportuno atender dentro de la investigación del arte, puesto que esta circunstancia la singulariza; de un lado, es preciso delimitar con mayor precisión los objetos de investigación en la diversidad epistemológica. De otro lado, además de la determinación de los objetos, hay que considerar la naturaleza singular de relación de éstos objetos con el sujeto que investiga, la relación *sujeto-objeto* que es medular en cualquier tipo de investigación. En el primer caso, el estudio tradicional en la investigación estética o histórico-artística nos lleva hacia el objeto resultante del proceso de creación: la obra. Con ella se formulan las poéticas, las teorías de la recepción, los análisis formales, los marcos de significación... Pero la investigación artística no se preocupa sólo del hecho estético o histórico (no lo puede obviar, y sería un error hacerlo), sino que también atiende al proceso artístico, al hecho creativo. Éste ha de ser uno de los focos fundamentales de investigación en la diversidad epistemológica. Vayamos ahora al segundo caso. Aquí, la tradicional relación sujeto-objeto de las disciplinas científicas y estéticas del arte cobra una especial relevancia para la investigación en arte que se desarrolla en su atmósfera epistemológica más natural. En estos modelos, la relación entre el sujeto y el objeto es unidireccional. El sujeto puede ampliar sus conocimientos sobre el objeto, pero esta acción resulta inesencial para el objeto en sí, ya que no ve afectada su materialidad. Puede decirse histórica, crítica o teóricamente infinidad de cosas sobre una obra pictórica, o sobre una instalación audiovisual o sobre una performance, sin embargo nada de lo que se pueda decir cambiará en un sólo ápice a esa obra o a ese proceso. La relación entre sujeto y objeto no afecta al objeto en sí, y resulta insuficiente a la hora de poder empatizar mejor con el otro objeto de estudio epistemológico y metodológico existente: el proceso de la obra. A diferencia de la relación existente en la investigación estética y en la investigación histórico-artística, la investigación del proceso creativo genera una relación bidireccional: lo que un artista explora, experimenta, sistematiza y desarrolla en el proceso de creación genera otro esquema

de relación entre sujeto y objeto, de tal forma que ambos entran en una relación en la que se modifican mutuamente, están en diálogo y se retroalimentan. Esto es un hecho singular y específico en la investigación artística y que consideramos que ha de ser encarado tanto en los aspectos metodológicos como en los epistemológicos.

1.3. Los límites de la diversidad epistemológica

Seamos claros en este punto: los verdaderos límites que presenta la investigación en arte son en su mayor parte de naturaleza extra-artística. Las dificultades para el desarrollo de una metodología y una epistemología específicas no proceden del ámbito conceptual; ni radican en el mundo de las ideas ni entre los sistemas de pensamientos: están en los usos que se hace de ellas y en las condiciones reales de su existencia. Esto significa que llega un momento en el que los conceptos se esfuman o se deshacen cuando colisionan contra un orden administrativo, burocrático o institucional. Desde que la educación artística ha tenido estatus de enseñanza universitaria en España hay un termómetro que permite calibrar la importancia real que se le concede dentro del conjunto educativo general: las asignaciones insuficientes que se le atribuyen en los Presupuestos Generales del Estado. Una jerarquización negativa que comparte con el resto de humanidades. Si una sociedad se define por el conjunto de valores que decide transmitir, es evidente que el modelo económico gobierna el corazón del país. El apoyo más fuerte es para aquellas carreras y disciplinas del conocimiento que desarrollan un papel activo en la economía. En este sentido, el principal obstáculo para el fortalecimiento y crecimiento de la educación artística es el propio Estado. La sexta y última gran reforma del sistema educativo español desde la implantación de la democracia, la LOMCE, aprobada el 17 de mayo del 2013 por el actual ministro de Educación, Cultura y Deporte, José Ignacio Wert, ha estructurado el sentido de toda educación de acuerdo a criterios que proceden de la actividad económica: excelencia y competitividad. He aquí la epistemología que oficialmente se legitima para la enseñanza y la investigación artística. La excelencia es un criterio que no recoge uno de los factores más decisivos en la elección de la actividad artística: la vocación. La actividad artística requiere de un compromiso con las pasiones que la originan, un compromiso que con frecuencia es el que permite encarar a los jóvenes artistas las innumerables dificultades que experimentarán a lo largo de su vida profesional, a sabiendas de que van a tener que encarar muchas más negativas, incertidumbres y carencias de las que otros colectivos profesionales nunca han conocido. Pero los impedimentos que condicionan el desarrollo de la investigación no sólo los hayamos en las políticas educativas del Estado español; también están presentes en la propia universidad, a pesar de su relativa autonomía. Si investigar es, tal y como aquí se sostiene, averiguar certezas presentes en la realidad, he aquí una evidencia que ya no es posible eludir: no podrá darse

una auténtica renovación real y efectiva de las metodologías y epistemologías del arte sin que se produzca su correspondiente remodelación de las relaciones de poder que estructuran los lugares del saber.

2. Urgencia metodológica para la investigación derivada de la producción artística.

La urgencia metodológica que declaramos en este artículo surge de dos aspectos que, ligados y dependientes entre ellos, es posible separar por sus características y efectos. La primera urgencia surge de un aspecto sincrónico, de acuerdo a lo que ya expusimos en la definición de diversidad epistemológica. Este sincronismo podemos concretarlo en las exigencias que a nivel institucional (la Universidad Española, las diferentes Consejerías de Educación y Ciencia, el Ministerio de Educación, las diversas agencias de evaluación, los planes europeos de educación y convergencia) requieren al personal docente e investigador, a los becarios de investigación, a los gestores universitarios sobre la naturaleza epistemológica del conocimiento que crean y desarrollan en sus aulas, laboratorios y talleres. El conocimiento que se debe desarrollar, crear, fomentar enseñar y producir debe ser *CIENTÍFICO*. Fuera de este conocimiento, está aceptado que se genere otro tipo de “conocimiento” que sin negarlo tajantemente, si se le asigna una cualidad diferenciada de lo que es conocimiento. Mario Bunge señala que hablar de conocimiento científico es en realidad un oximorón, ya que no hay otro tipo de conocimiento:

[...] para Bunge, la falta de rigor objetivo en la comprobación del conocimiento surgido de actitudes posmodernistas, incluidas la hermenéutica, la semiótica y la retórica, lo que él llama “giros lingüísticos” (Bunge 1997. Pág. 15) es la diferencia crucial entre lo que es conocimiento científico y lo que no lo es. Según él, sólo a partir de una epistemología realista se puede establecer un conocimiento científico que busque la verdad, su ontología: “La línea que divide a las hipótesis y teorías científicas de las no científicas no es, pues, la contrastabilidad por sí sola, sino la contrastabilidad unida a la compatibilidad con el grueso del conocimiento científico”⁸

Las artes que se desarrollan, se enseñan y que producen obras dentro de la Universidad (música, literatura, artes escénicas, artes plásticas y visuales, cine, etc.) se les asigna la licencia de producir “valores culturales”, necesarios e importantes para la sociedad pero que no son trascendentales para la epistemología realista de las ciencias. Si existe una contribución científica es a través de los estudios que se dedican a establecer la diacronía contextual realizada por las ciencias sociales y humanísticas. Y aún ellas reciben el recelo de la comunidad científica acerca del alcance de su

⁸ Bunge, Mario. 1997. p. 39 (citado en Martínez Barragán, Carlos, 2013)

compatibilidad con el grueso del conocimiento científico. Es dentro de este contexto en el que se evalúa y se exige a los investigadores, docentes y becarios que dirijan todos sus esfuerzos ya que de lo contrario no serán reconocidos como conocimiento y por supuesto, la cualidad de contrastabilidad, veracidad, y predecibilidad no se les otorgará. Y esto en realidad no repercutiría en la actividad docente e investigadora si no fuera que los recursos económicos, físicos, administrativos, además del reconocimiento social, no dependieran de haber pasado esa evaluación positivamente. La cualidad de “científico” es garantía de verdad, de desarrollo positivo, de comprensión de la realidad hasta sus últimas consecuencias, de productor de bienestar físico, moral y espiritual, de avance social, de superación. Y por supuesto que el conocimiento científico ha dado muestras de ello. Sin embargo, su efectividad en estos aspectos del desarrollo humano no invalidan otros que se atienden con un tipo de conocimiento que es tan exhaustivo y certero como el científico, que usa recursos e instrumentos tan elaborados y exigentes como los científicos y que producen resultados tan trascendentes como el hecho de que muchas de las cosas que conocemos de nuestras civilizaciones pasadas, las conocemos sincrónicamente a través de las obras de arte, de los conocimientos que están patentes en ellas, además de los textos escritos sobre ellas.

Nos hemos esforzados en lograr el reconocimiento de la “ciudad científica” (Bachelard 1973) y hemos recurrido a diferentes estrategias: hemos incorporado técnicas e instrumentos de recolección y análisis de datos, hemos aceptado teorías que sustenten nuestras metodologías, hemos buscado la contrastabilidad con otras disciplinas, hemos adoptado necesidades epistemológicas y hemos sido tan exhaustivos como hemos podido en la verificación de nuestros logros. Y a pesar de todo ello no hemos logrado el reconocimiento de esa ciudad científica. Para ejemplificar esto, dejamos aquí la experiencia sufrida recientemente en nuestro intento de avanzar sobre la base de esta exigencia exhaustiva que planteamos:

Presentamos recientemente un proyecto de investigación que tenía como objetivo el recopilar y revisar el estado de la cuestión sobre epistemología y metodología aplicadas a las artes con la intención de comenzar a desarrollar una metodología específica que superara los escollos epistemológicos con los que nos encontramos en nuestra actividad investigadora. El proyecto se presentó siguiendo el protocolo requerido (que es en sí la instrumentalización de la metodología científica). El investigador principal es doctor en bellas artes y tienen un sexenio de investigación reconocido. Los miembros del equipo también son doctores en bellas artes y tienen varios sexenios reconocidos. La evaluación fue negativa. Y asumimos los posibles fallos en la realización de nuestro proyecto, pero lo que nos ha llevado a saber de la urgencia sincrónica de crear una metodología y una reflexión sobre la epistemología del conocimiento artístico, fueron los argumentos que se nos dieron sobre los objetivos a realizar. Primero, a la luz de los colegas que evaluaron proyectos y currículum, el investigador principal tiene un desarrollo “artístico literario” y

“no propiamente investigador” ya que no tiene las suficientes contribuciones en revistas especializadas. Esto en realidad quiere decir que la producción artística no es en si investigación y por supuesto no es ni metodológica ni epistemológicamente científica. Nos expusieron que no había un proyecto en realidad, y lo que proponíamos era más bien “un ensayo literario” y no un proyecto de investigación. Para nosotros nos ha quedado claro que para la ciudad científica NO son necesarios los cuestionamientos sobre la construcción de una metodología específica para las investigaciones en bellas artes y por supuesto que la reflexión y el análisis sobre una epistemología es más un “giro lingüístico” que una verdadera preocupación científica. Y de alguna forma es razonable su argumentación: ¿para qué es necesario crear y realizar algo que ya existe, que ha dado pruebas de su capacidades y resultados?. Pero son precisamente estos argumentos los que nos motivan a continuar en nuestra búsqueda de soluciones a los retos que nos ofrece esta nueva condición de la creación artística.

2.1. Repercusión de la actividad metodológica.

Necesitamos construir nuestra propia epistemología y nuestra propia metodología. Esto es un hecho y una urgencia. Las tesis doctorales, los trabajos finales de master y de grado, los artículos realizados en catálogos de exposiciones y en revistas especializadas, repercuten directamente en la generación de más investigación y en la producción de objetos artísticos ¿Pero, repercute realmente en la producción artística? Aún tenemos presentes las palabras de Arnheim escritas en la introducción de su libro *Arte y percepción visual* en las que declaraba su ilusión y deseo de que su libro fuese consultado al calor del taller del artista, sucio de color o barro, desencuadernado, subrayado, citado. Ese mismo deseo lo compartimos nosotros, pero no sólo con una obra en particular, sino con toda la producción investigadora generada en nuestras universidades. Desafortunadamente pocas tesis se ensucian de color o barro o cemento, muy pocas se consultan en el taller, en el estudio. Es como si se construyera un sistema endogámico que produce objetos que sólo él consume. Una tesis, si tiene suerte, sólo se consulta para hacer otra tesis. Y aunque su razón de ser está más que justificada por la profundización en la experiencia de la que dota al investigador@ en su esfuerzo por formalizar su investigación, es natural que deseemos que pudiera servirle a más de un@, y más aún cuando ese un@ somos nosotr@s mismos. Está justificada ya que hemos presupuesto que dentro de las diversidades epistemológicas que contemplamos está la introducción de la subjetividad como elemento fundamental en la creación del conocimiento artístico y en la investigación derivada de la producción. Aun así, dados los recursos de tiempo, espacios y materiales empleados en la realización de estas investigaciones deseáramos que su utilidad tuviese aún mayor alcance.

Es necesario adoptar una actitud arriesgada para desarrollar una metodología para entender el hecho artístico, y con ello podemos enriquecerlo y producir profundidad en el acuerdo sobre el significado de cada uno de sus partes. Y por supuesto debe sobrepasar los principios del sentido común que en arte genera repeticiones y copias. La metodología así deberá dar solución al problema planteado a nivel racional y también, ofrecer las vías adecuadas para adquirir conocimientos en el acto mismo de producción y en cada una de las partes del proceso artístico. Si el método no llega a imbricarse en ese lugar terriblemente subjetivo –allí donde la objetivación no es necesidad de conocimiento, sino necesidad de revelación del yo- entonces tendríamos que asumir que la única posibilidad de racionalización en arte siempre será a posteriori⁹.

Es necesario aclarar un punto en este momento. La investigación especializada producida por los investigadores en arte no es diferente a la que realizan los científicos sociales, ni los científicos experimentales. O sea que la producción es un conocimiento especializado, dirigido a un público también especializado y que necesita de esa especialización. Las tesis y los proyectos de investigación muy pocas veces son ensayos de divulgación general.

Algunos de los argumentos que hemos ido estudiando sobre la pertinencia de generar un metodología específica han sido de carácter epistemológicos, como la necesidad de la verificabilidad y de la predictibilidad de los conocimientos producidos, y que en muy pocas ocasiones se encuentra en las investigaciones artísticas. Así, hemos llegado a declarar que la investigación derivada de la producción artística no necesita de manera axiomática, la verificabilidad de sus producciones. Su naturaleza hermenéutica y holística la dirigen hacia la eficiencia instrumental, a buscar la persuasión como epistemología. La veracidad cede el paso a la capacidad de convencimiento de los argumentos y a la aceptación del colectivo artístico profesional que falla la pertinencia de las teorías producidas. También hemos introducido al Yo como herramienta fundamental en las investigaciones. Al hacerlo, hemos aceptado que la subjetividad es parte importante en todo el proceso de investigación, desde su concepción hasta su consumo. De tal forma que la objetividad se transforma en un concepto diferente al del positivismo científico. Aceptamos que ésta propuesta puede resultar contradictoria pero que es parte medular de una metodología específica. Sujeto y objeto diferenciados en el cogito cartesiano, ontología de la observación objetiva en donde el sujeto diferenciado mantenía una relación deshumanizada (Ortega y Gasset, 2007) con el objeto, son lugares móviles e intercambiables en el proceso de investigación. Desde que el estructuralismo rompe con la designación de significante/significado (sujeto/objeto) y asume que el significante dota de significado a los signos a través de las relaciones que éstos mantienen entre si, entre ellos y el contexto, la distancia que aseguraba la percepción correcta de los

9 En Martínez Barragán, Carlos, 2012.

elementos universales y positivos de las cosas y que garantizaban el aprender de ellas por medios empíricos, dieron paso a la conciencia de la designación subjetiva del significado de acuerdo a las relaciones variables entre los sujetos y su contexto, y viceversa. Sólo así fue posible atender los aspectos subjetivos del investigador como necesarios para atender las necesidades epistemológicas de las ciencias sociales, la psicología o la etnografía.

Así, el sujeto es objeto de forma sincrónica en el momento en que es consciente de su capacidad de conocer, en su reflexión directa e intuitiva de su percepción. Y el objeto es sujeto en el momento de ser designado como tal por otro sujeto sincrónicamente objeto de su conocimiento. El sujeto y el objeto de esta forma es un concepto constantemente en crisis y que no se pretende que tenga una resolución estable, sino que en su movilidad vaya dando testimonio de la *realidad*. Esta movilidad desde el punto de vista epistemológico responde a lo que en su momento apuntaba Kant sobre que el sujeto realiza lo “dado”, el objeto en sí, de manera creativa. Con ello queremos subrayar la idea ya construida por la filosofía clásica que nos dicen que las especulaciones sobre el conocimiento surgen de la condición de que éste guardar una relación estrecha con aquello que el saber representa. Este es lo que denominaremos como isomorfismo ontológico y que es percibido y reconocido por todas las capacidades intelectuales, sensoriales y sentimentales de los seres humanos. O sea que la forma en la que conocemos un objeto, estructuralmente es similar a la forma en que configura ese objeto. Y esta constatación es posible gracias a la capacidad que tenemos de percibir e intuir esas estructuras que también se encuentra en nosotros mismos. Asimismo podríamos apuntar que en esta relación isomórfica, la de representar las estructuras a partir de similitud formal y estructural, descansa la necesidad de mimesis que en arte podemos identificarla como una preocupación históricamente constante.

2.2 Historia de vida como argumentación metodológica.

Es necesario que en este momento hagamos un giro en nuestra argumentación para exponer un criterio de nuestro planteamiento inicial. Según vamos avanzando en nuestras investigaciones y poniendo en práctica las posibles soluciones que hemos planteado en diferentes artículos y ensayos en trabajos de investigación concretos, nos convencemos más de una primicia conceptual que podríamos estructurar como una hipótesis: la constatación de una diversidad epistemológica nos induce a especificar que tanto los alcances epistemológicos, como los metodológicos, responden a una problemática específica y que puede ser que no sea posible aplicarla a otro tipo de circunstancias. Lo que vamos encontrando responde a la urgencia metodológica que se nos pone delante con mucha frecuencia en el desarrollo de la investigación derivada de la práctica artística. Nuestro esfuerzo es para resolver y dotar de herramientas específicas a los investigadores en artes y

en ningún momento hemos pretendido generar una sistema universalista, un punto de vista general sobre la epistemología y la metodología; es más, aceptamos la opción de que la diversidad epistemológica pueda desgranarse en cualquier nivel del conocimiento artístico. Los aspectos metodológico más urgentes que hemos detectado en la investigación derivada de la práctica artística son: *aceptar el carácter holístico de la construcción del conocimiento; admitir el uso constante de la hermenéutica como metodología de la investigación*, de esto último se desprende que debemos aceptar *la introducción del yo, la subjetividad consciente de sus alcances y límites, como herramienta metodológica hermenéutica*. Aceptar la subjetividad conlleva admitir las inteligencias múltiples que intervienen en todos los procesos interpretativos, significadores y simbolizadores. Y el papel de guía y motivación clave que la inteligencia emocional tiene en todas las etapas del proceso investigador.

2.3 Carácter holístico de la construcción del conocimiento en la investigación derivada de la producción artística.

Hemos usado esta visión, esta ontología y epistemología siguiendo el isomorfismo que ya hemos comentado anteriormente. Como la metodología constructivista y reduccionista (que intenta identificar en las partes el orden trascendente, y por lo tanto explicativo y relacional, del todo), no es el más adecuado a la hora de conectar datos, información histórica, técnicas y materiales, procesos psicológicos individuales y contextualización social, hemos recurrido a ver en el todo, más que la suma de sus concepciones individuales, el asunto medular de nuestro punto de vista. Reconocemos una especie de arbitrariedad en la construcción de los índices temáticos de nuestras investigaciones, ya que la discriminación de los datos y las fuentes muchas veces obedecen a principios empáticos del investigador y de los directores de la investigación, o de ambos. La justificación metodológica que ofrecemos de esta criba tiene como base la imposibilidad de abarcar toda la información producida sobre el asunto. O sea que su razón es procedimental más que conceptual. Y sin embargo, muchas de las investigaciones generan argumentos suficientes para construir una obra coherente y completa. Eso no sería posible sin partir del holismo, de la capacidad de entender y ver el conjunto como signifiante antes que la atomización de las partes en busca de profundidad o de estructura. Esto no indica incapacidad ni metodológica ni epistemológica. Las críticas que se hacen constantemente a nuestras investigaciones se dirigen hacia esas dos “faltas o discapacidades”. Podemos ya aseverar sin ningún complejo que muchas de ellas son creaciones individualizadas, problemáticas subjetivas, planteamientos que en muchos casos no responden a preocupaciones estratégicas de una actividad igualmente estratégica, sino que son problemáticas surgidas de la historia personal de los investigadores.

La principal diferencia entre el conocimiento holístico y conceptual reside en las estructuras. El primero carece de estructuras, o por lo menos, tiende a prescindir de ellas. El concepto, en cambio, es un conocimiento estructurado. Debido a esto, lo percibido a nivel intuitivo no se puede definir, (definir es delimitar), se capta como un elemento de una totalidad, se tiene una vivencia de una presencia, pero sin poder expresarla adecuadamente. Aquí está también la raíz de la dificultad para dar ejemplos concretos de este conocimiento, intuir un valor, por ejemplo, es tener la vivencia o presencia de ese valor y apreciarlo como tal, pero con una escasa probabilidad de poder expresarla y comunicarla a los demás. (González, Eglé María. 2007)

2.4. Hemos desarrollado una metodología isomórfica a nuestro objeto de estudio.

Recordemos que este tipo de investigación la realizan artistas-investigadores, que andan en pos de descubrir las relaciones que se encuentran felizmente en las obras de arte que les sirven de referentes. Como lo apunta De la iglesia “el estudiante de Bellas Artes estudia el Barroco como si él fuera capaz de rehacerlo¹⁰”. Y es que es capaz de rehacerlo porque puede entender no sólo los procedimientos técnicos, sino que puede construir las relaciones que hicieron posible generar esas obras de arte, ya que de alguna forma, eso es lo que le acontece en su momento. Y siempre con la necesidad de la mirada totalizadora, holística. Podemos ejemplificar esto con una anécdota común que sucede repetidas veces en los talleres y estudios de las facultades de bellas artes: un estudiante nos muestra su trabajo que está en proceso. Le comentamos los problemas y aciertos de su obra, disertaciones que le hacemos con una mirada totalizadora, de conjunto, holística. Y el estudiante lo comprende así. Él nos indica algunas dudas sobre lo acertado de unas líneas que existen en una parte de la composición, líneas en las que nosotros no hemos reparado, y a las que no les concedemos mucha importancia, pero él no puede pasarlas por alto, no puede ignorarlas, le molestan. Y su molestia surge de la interacción que esos elementos simples generan en la totalidad de la obra, surgen de la “irremediable” mirada holística de los artistas.

10 AAVV. *Notas para una investigación artística. Actas jornadas la carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007–2015)*. Vigo, Universidad de Vigo, 2008, p. 15.

2.5. Uso constante de la hermenéutica como metodología de la investigación.

Vamos a enumerar de un modo esquemático, algunas de las etapas de nuestras investigaciones para tratar de ejemplificar el uso de esta epistemología, y su derivada instrumental, la metodología hermenéutica. Primero identificamos nuestro objeto de estudio a través de una serie de preguntas de investigación y de allí se empieza a desprender el objetivo de la investigación para tratar de generar una idea clara, coherente y precisa. La metodología positiva, que nos indica que debemos entonces plantear una hipótesis que es la que realmente conducirá la investigación y que delimita los pasos a seguir, desde su tipología hasta sus posibles alcances, nos plantea un problema que muchas veces es de difícil solución. El planteamiento de la hipótesis además determina los instrumentos que deberemos utilizar para recolectar y obtener los datos que serán la base de la predictibilidad y la trascendencia de la investigación. El planteamiento de la hipótesis también determina las teorías que han desarrollado los instrumentos que usaremos para la obtención de los datos, y la forma en que se usan, se miden y se interpretan; esto es, determina la ontología de toda la investigación. El problema es que cuando tratamos de realizar la hipótesis sobre la práctica artística nos enfrentamos con una realidad compleja que difícilmente se puede establecer con variables que conforman una serie de relaciones causales. Esto es, si proponemos un hipótesis identificando las variables y sus relaciones de causalidad con la intención de obtener predictividad a través de la verificabilidad y con ello llegar a una propuesta ontológica verdadera nos veremos con una serie de variables que contienen relaciones no siempre causales aunque si deterministas. Y si aún persistimos en el intento y continuamos con una investigación empírico-analítica, los resultados no nos podrán dirigir a la predictibilidad buscada por la ciencia experimental. Así es que nos quedamos con la pregunta de investigación y los objetivos a los que queremos llegar. Debemos conseguir datos, de la misma forma que si tuviésemos hipótesis, con la diferencia que tendremos mayor flexibilidad al identificar las variables y sus relaciones y sus consecuencias. Recabamos los datos y necesitaremos clasificarlos, ordenarlos, analizarlos. Recordemos que la pregunta de investigación es en muchos casos un problema de *ratio difficilis*, motivada por una inquietud casi individual y por lo tanto subjetiva. Los datos que vamos obteniendo no son conceptos contrastados por medios experimentales, sino que son proposiciones lógicas coherentes que se dirigen a nosotros con la intención de persuadirnos, de convencernos de sus propuestas. Esto se logra a partir del intercambio de significados entre el texto-obra de arte y el lector-consumidor de la obra, en una interacción dialéctica. El intercambio de signos, de semiosis ya es construcción de significado. En este diálogo los actores se intercambian los papeles, como en todo proceso comunicativo, relativizando el plano de designación objeto/sujeto. Los filósofos, como Gadamer o Heidegger, se refieren a este

intercambio y construcción como el medio fundamental de la comprensión y la cognición. Para ellos, éste es punto medular de una ontología hermenéutica, de una manera de conocer el mundo y el ser. Para nosotros, la metodología que de forma más común hemos adoptado para analizar los datos que recopilamos para nuestras investigaciones. La hermenéutica con su carácter de círculo de intercambio de signos y significados, es la manera optima de acercarnos a las estrategias de persuasión que artistas, críticos, filósofos e historiadores del arte nos ofrecen en los textos que producen. Y es además la metodología idónea para acercarnos a las obras que son las fuentes primarias de nuestras investigaciones. Los textos, con su pretensión de persuasión y su pretendida falta de predictibilidad, son los datos principales con los que contamos para el desarrollo de nuestra investigación. Esto los convierte en supuestos más que en proposiciones verificables y por lo tanto, en tierra fértil para la interpretación, es por ello que el conocimiento de la lingüística se convierte en esencial para esclarecer muchas de la teorías que utilizamos como fundamentos del análisis.

Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado¹¹

La interpretación, entonces, no es una serie de argumentos inconexos y “subjetivos” (como adjetivo negativo). Sino que designa el carácter circular que tienen la comprensión, desde el concepto del descubrimiento definido por Heidegger, de la precomprensión, o sea la pre-estructura de la comprensión. La precomprensión sólo se da por la naturaleza propia de los textos o las obras, por lo que son las cosas las que provocan en nosotros el nacimiento de la precomprensión. Así es que la actitud adecuada para la comprensión es la de dejarse decir algo por el texto o por la obra, y para ello es necesario tener claridad y ser consciente de las propias presuposiciones. Sólo la inconsciencia de los preconceptos o prejuicios nos impiden comprender al texto y a las obras de arte. Esta interpretación, nacida de un diálogo activo, desde el círculo hermenéutico que percibe la pre-estructura, se asienta en el holismo al producir que “el intérprete proyecte enseguida un sentido del todo”. Esta proyección es holística ya que no surge de un accidente, sino que es la consecuencia de una conciencia activa que está inscrita en un contexto que nunca deja de provocar relaciones influyentes en la interpretación y proyección de los significados y de los signos.

[...] *La comprensión debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un colocarse dentro de un proceso de transmisión histórica, en el que el presente y el pasado se hallan*

11 Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 1998, p. 340.

*en un evento histórico que alcanza, a través de sus efectos, al intérprete mismo, constituyendo su determinación histórica, que queda abierta siempre a ulteriores determinaciones*¹².

La investigación, entonces, acoge de manera estructural el proceso con el que se conoce, por lo que es posible detectar en ello una coherencia epistemológica y metodológica que en muchas obras de investigación observamos. La inclusión del yo, aunque en algunas investigaciones (especialmente en la tesis doctorales) esté camuflado por un uso injustificado de la tercera persona, tiene un papel relevante en todas las etapas de la investigación. Las relaciones entre textos y obras que sirven de referente y contexto, son resultado de una proyección holística de la historia personal del investigador sobre el tema elegido y que en muchas ocasiones no responde a los criterios con los que se eligen temas y objetivos de investigación en otros ámbitos académicos. La elección de un problema profusamente desarrollado resultaría para muchas de las ciencias un verdadero escollo, además de una pérdida de recursos y tiempo. En bellas artes, y en especial en la investigación derivada de la práctica, la elección de un tema muy desarrollado sólo necesita de una interpretación adecuada (esto es, ser consciente de los prejuicios construidos por el contexto histórico, social, económico, etc.) una correcta relación entre semiosis y semántica, una actualización iconográfica y una ejecución técnica eficiente para que el tema se convierta en pertinente, aunque se refiera a los dibujos de Picasso, o de Miguel Ángel, por nombrar a dos de los artistas de los que más literatura existe en el mundo. Porque si es pertinente realizar una actualización de los modos de significar de Picasso mediante obras, lo es para ser objeto de análisis y de investigación.

Conclusiones:

De acuerdo a la naturaleza de la *diversidad epistemológica*, toda investigación de un proceso creativo es una combinación singular de elementos subjetivos puestos en tensión con un contexto y situación específica a través de unos medios artísticos concretos y cuya particularidad es que estos mismos medios son también los fines que se persiguen. Por lo tanto, toda investigación requiere de instrumentos adecuados que gestionen esa tensión para que sea resuelta de una forma productiva y por lo tanto, creativa; que dote al investigador@ de los procesos, herramientas y mecanismos capaces de transformar los datos con los que se construye la investigación en posibles opciones procedimentales y relacionales en la producción de la obra de arte. A todo ello lo hemos denominado *urgencia metodológica*.

Una de las conclusiones de mayor relevancia que hemos obtenido en el actual momento de nuestra investigación atañe a las limitaciones presentes en la investigación en arte. Estas limitaciones tienen

¹² *Ibidem*

una doble procedencia. De un lado, hallamos todas aquellas que podríamos denominar como de carácter conceptual o teórico. Por otra parte, apreciamos limitaciones de gran importancia en las condiciones reales de existencia de la investigación en arte, es decir, sus condiciones materiales: los intereses de la investigación no sólo responden a la búsqueda del conocimiento; también responden a intereses burocráticos, administrativos que a su vez son la correa de transmisión de otros intereses que no suelen ser ni evidentes ni comprometidos con el conocimiento. Un gran ejemplo de lo expuesto, recordémoslo, han sido las negativas institucionales ante el requerimiento de actualización de la metodología de investigación artística. En las condiciones materiales de existencia de la investigación artística confluyen dos realidades que nos obstaculizan seriamente; los intereses antedichos y las relaciones de poder que estructuran los lugares del saber y que obstruyen la inclusión de nuevos criterios y métodos pertinentes y en mayor consonancia con la realidad compleja y diversa en la que el arte existe. Y en cierta forma, esto da una conciencia terrible de la situación real de la investigación artística: por mucho que concibamos la importancia decisiva de algunos cambios y la necesidad determinante de actualizar el sentido de la investigación artística, sus formas y sus contribuciones tanto en lo individual como en lo colectivo, existe una piedra monolítica que impide el paso en el camino, una piedra que está teñida de prejuicios y de minusvalorar el conocimiento que los artistas creamos a través de nuestra práctica, especialmente por la comunidad científica, por la “ciudad científica”.

Respecto a las limitaciones que podemos denominar de carácter teórico o conceptual ya hemos visto que hay resonancias del pasado que nos condicionan, así como la incorporación de criterios y métodos que no son, en sentido estricto, “nuestros”, sino importaciones de otras disciplinas y de su modo de mirar la realidad. Es decir, los elementos activos y de tensión de las líneas diacrónicas y sincrónicas. Para encarar las problemáticas y las necesidades surgidas de esta tensión hemos creído oportuno considerar a modo de antídoto teórico afirmar la importancia de los términos de *diversidad epistemológica* y de *urgencia metodológica*. Ambos términos nos permiten construir herramientas conceptuales y actitudinales introduciendo los criterios de subjetividad y verdad en la obtención, producción y difusión de los conocimientos artísticos vinculados a la investigación de los procesos artísticos. Al mismo tiempo, la dificultad que se nos plantea y que encaramos como uno de los nuevos niveles de trabajo es encontrar modos de hacer perceptible las verdades individuales alcanzadas mediante la investigación artística. Con ello pretendemos generar textos que no sólo se conciban como requisitos institucionales sincrónicos que justifiquen los recursos que las universidades e instituciones nos asignan para el desarrollo de nuestra actividad investigadora y docente, sino que realmente podamos generar instrumentos adecuados para el desarrollo de la producción artística. Textos que orienten, motiven y aclaren las dudas con las que nos encontramos artistas y creadores en el momento de la producción.

Hemos hecho otra propuesta a la Consejería de Educación sobre la necesidad y urgencia de encarar este problema con recursos humanos y físicos, con la intención de darle prontitud a nuestro objetivo de crear y proponer un manual de metodología de la investigación derivada de la producción artística. De cualquier forma no cejaremos en nuestro esfuerzo, como lo hemos hecho hasta ahora, independientemente de su reconocimiento. La urgencia, también, es una experiencia y percepción subjetiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. *Notas para una investigación artística. Actas jornadas la carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007–2015)*. Vigo, Universidad de Vigo, 2008.
- Arráez, Morella; Calles, Josefina; Moreno de Tovar, Liuval. *La Hermenéutica: una actividad interpretativa*. *Sapiens*. Revista Universitaria de Investigación, diciembre, 2006, pp.171-181.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- Bachelard, G. *El derecho de soñar*. Madrid, FCE, 1997.
Epistemología. Barcelona, Anagrama, 1973.
- Bordieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bunge Mario. *Epistemología: curso de actualización*. México, Siglo XXI, 1997.
- Caballer, Neus. “El 51% de aspirantes a un trabajo no tiene el título adecuado”. *El País*, edición del 06/05/2011.
- Cano Rojas, Guillermo. “Indagaciones metodológicas para una enseñanza creativa en la educación artística universitaria”. En *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y creatividad*, nº1, Granada, 2011, pp. 20 – 28.
Retos y limitaciones creativas en la educación artística actual. Granada, I Congreso Internacional Paradox, 2013. (En prensa)
Indagaciones epistemológicas para las Bellas Artes. En *El arte necesario, I Congreso de Investigación Artística*. Ania, Valencia, 2013.
“La apreciación como sustancia determinante en la elaboración de métodos específicos de investigación y docencia en las Bellas Artes”. En *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, DOCREA*, nº1, Granada, 2012, pp. 19-27
- Comunale Rizzo Nicola. *Aportaciones lingüísticas y experimentales al campo de estudios sobre metodología artística*. Granada, Universidad de Granada, 1996.
- Contalozella i Planas, Joaquín. *Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto*. Barcelona, Universitat de Barcelona. OBSERVAR 2010. 4, pp. 45-65.
- Corrales Navarro, Elizabeth. “La intuición como proceso cognitivo”. En *Revista Comunicación*. Volumen 19, año 31, No. 2, Agosto-Diciembre, 2010, pp. 33-42.
- Fajardo-González, Roberto *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)*. Panamá, 2010.
<http://www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pd> (Consultado 12/06/2014)
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Fuenmayor Ramsés. *El Olvido del Sentido Holístico en la Epoca Post-Moderna*. Sistemas, No.1, 1994.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 1998.
- García Canclini, N. “Crítica de la razón Cientificista, Epistemología e Historia en Merleau-Ponty”. En *Revista de Psicología*, 6, 1973, p. 33-50. Disponible en:

12/06/2014)

- Gómez Muntané, Mari Carmen; Hernández Hernández, Fernando; Pérez López, Héctor Julio. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.
- Guerrero del Amo, José Antonio. “Problemas epistemológicos subyacentes a la teoría de la mente de Searle. Logos”. En *Anales del seminario de metafísica*. 2001, pp. 297-316.
- Hernández Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, n.º 26 · 2008, pp. 85-118
- Hernández Sampieri, R., C. Fernández Collado, y P. Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. Mexico, McGraw-Hill, 2003.
- Hazan Olga. *El mito del progreso artístico*. Akal. Madrid, 2010.
- I-vern Magaña, Joan. “Por una metodología en los estudios superiores en arte”. En Maeso Rubio, F. (coord). *El arte de enseñar el Arte. Metodología innovadora en Bellas Artes*. Sevilla. OBSERVAR 2009, 2008.
- Marín Viadel, Ricardo *Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas*. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 271-285, set./dez. 2011
- Martínez Barragán, Carlos. “Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes”. En *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62. Granada 2011.
“La epistemología en la investigación en bellas artes. Una revisión crítica de las propuestas de Gastón Bachelard”. En *Docencia Universitaria y Creatividad*. pp- 193-207.
La construcción de una epistemología de las Bellas Artes. Una obligada resistencia. ANIAV- DEFORMA Cultura Online, 2013.
- Ortega y Gasset José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Buenos Aires, Espasa, 2007.
- Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.