

LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN LA EROSIÓN DE LINDES DISCIPLINARES

RESEARCH-CREATION IN THE EROSION OF DISCIPLINARY BOUNDARIES

Ana Carolina Robles Salvador*

* Profesora investigadora del Departamento de Arte y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana. Correo electrónico: a.robles@correo.ler.uam.mx.

Esta colaboración se propone reflexionar sobre los límites del arte tanto en sus formas de producción como en su práctica interdisciplinaria, que, en su devenir, difumina las fronteras disciplinares. Se parte de dos premisas: los límites de las disciplinas artísticas son borrosos y una de sus consecuencias es la falta de visibilidad de sus aportes en la generación de conocimiento. De ahí, la tesis que sostiene este trabajo es que la investigación-creación es una vía para visibilizar el carácter interdisciplinario de las artes, así como sus aportes en la generación de conocimiento. Para propiciar el análisis, se recurre a tres autores: Bourdieu, que contribuye a repensar el campo artístico; Lotman, que con el concepto de frontera ayuda a pensar los límites disciplinares; y Borgdorff, que a partir de la percepción del conflicto arte-ciencia da pie para pensar en los aportes de las artes en su dimensión epocal. Desde este horizonte se revisan los posibles alcances de la *investigación-creación* del arte digital en la producción de conocimiento al abrigo de la universidad.

Palabras clave: investigación creación, práctica artística, interdisciplina

This collaboration aims to ponder the limits of art both in its forms of production and in its interdisciplinary practice that, as it becomes, blurs disciplinary boundaries. It starts from two premises: the limits of artistic disciplines are fuzzy and, one of its consequences is the lack of visibility of their contributions in the generation of knowledge. The thesis this work supports is that artistic research is a way to make visible the interdisciplinary nature of the arts and its contributions to knowledge generation. Three authors are used to promote the analysis: Bourdieu, who contributes to rethinking the artistic field, Lotman, who with the concept of border helps to think about disciplinary limits, and Borgdorff, who, from the perception of the art-science conflict, gives rise to thinking in the contributions of the arts in their epochal dimension. From this horizon, the possible scopes of research-creation of digital art in the production of knowledge in the shelter of the university are reviewed

Keywords: *artistic research, artistic practice, interdisciplinary*

Introducción

La historia del Arte ha sido dinámica. Desde su autonomización durante el siglo XVII con la consolidación de las reales academias, hasta la emergencia de prácticas en la segunda parte del siglo XX, caracterizadas por cuestionar las normas de producción-recepción; el arte ha pasado por continuos periodos de ruptura y adaptación que le han permitido mantenerse vigente ante las —cada vez más aceleradas— transformaciones de las distintas esferas de la vida humana.

Uno de los términos que designa el quehacer artístico es el de práctica artística. Los modos de ejercer esa práctica son diversos; atienden a marcos epocales, a géneros artísticos, a ámbitos de formación profesional, así como las distintas vertientes del *hacer arte*. En el marco actual en que el arte se inscribe en las academias, en las universidades y en centros de investigación, irrumpe en la vida cotidiana y en la investigación científica, participa de redes sociales comunitarias, pero también participa en el mercado global; resulta necesario identificar estrategias que ayuden a entender la práctica artística en relación con la generación del conocimiento, la ampliación del campo artístico y las exploraciones interdisciplinarias.

La práctica artística

La diversidad de formas de producción artística enriquece la noción de *práctica* que, al mismo tiempo, la contornea, la define. Por ejemplo, en la música, una de las más antiguas artes, Christopher Readgate (2016) asocia el proceso de la investigación con los métodos empleados para explorar las posibilidades creativas de un instrumento rediseñado. En las artes escénicas, Hernández (2019) hace un autoestudio de un *performance* sobre el acto y la experiencia de vida; en la misma línea, Chaverra (2018) del colectivo El Cuerpo Habla, analiza su trabajo (planteamiento conceptual, procesos, realización), destacando los vínculos entre las historias personales y colectivas con la selección de un tema; ambos conciben la práctica como un experimento procesual. Quizás en una variante de la anterior, Melis (2021) recupera su trabajo artístico (*ready-mades* sociales) para someterlo a análisis y valorar la capacidad del arte para deconstruir conceptos y formas de existencia bajo el formato de seminario. En el ámbito del *software art* que va de la visualización a los procesos computacionales, cuya sutura es el uso del lenguaje, Soon (2018) concibe la práctica artística como una conexión entre el instrumento,

la materialidad y la motivación. Independientemente del medio o de la salida de la pieza artística, la práctica expresa una forma de hacer asociada al campo artístico. Estas formas de hacer apelan a la interdisciplina, cuando desde la música el artista se auto-observa registrando ordenadamente sus actividades, en el *performance* se reconceptualiza al cuerpo en relación con los otros, en el análisis de la propia práctica, que en su mixtura con otros medios recupera la memoria individual que luego analiza a la luz de disciplinas de las ciencias sociales; o bien, en el arte digital, que abreva de la programación y de la tecnología digital en tiempo real para explicar sus formas de producir, acude a nuevos conceptos, de momento, novedosos como “estética posdigital”.

La *práctica* atiende a la lógica organizativa de lo que el artista hace. No designa lo que el artista hace sino al revés: porque el sujeto realiza estas *prácticas* es artista. Es la dimensión material mediante la que se es artista (Castells, 2015: 271-272). Es decir, la práctica artística inscribe en el individuo una historia, un “llegar a ser” que lo incluye en una colectividad: el arte; es una tecnología constitutiva del sujeto (Foucault, 2008: 41).

Bourdieu señala que la práctica está ligada al *habitus*, pues se manifiesta como un conjunto de preferencias o predisposiciones en los modos de hacer (Bourdieu, 2006: 21). Así, se observa en las prácticas dos aspectos: la interiorización de modos específicos que dialogan con su presente y que es un aglutinante de los individuos a través de aquellas especificidades del hacer. El diálogo de la historia incorporada con el presente indica la reiteración de una práctica original (ideal) que se desliza en la curiosidad de la exploración; a su vez, coincide en la interdisciplina.

La (inter)disciplina

A lo largo de casi cinco siglos, las prácticas artísticas se han ampliado al incorporar técnicas y tecnologías de producción, al incrementarse la cantidad de tópicos que aborda, así como la participación de otros saberes, al incluir diferentes actores y modalidades de producción, al diversificar las formas de interpelar al público, al apropiarse de tecnologías para la producción, entre otros comportamientos. Esto ha llevado a historiadores a establecer tres grandes momentos del arte relacionados con sus prácticas: clásico, moderno, contemporáneo. En esta distinción se reconoce que: las fechas son borrosas y que, en todo caso, pueden señalarse periodos; que las prácticas no son mutuamente excluyentes, más bien se hibridan; que la formación o la producción de la subjetividad del artista es múltiple y que por ello sus trayectorias son diversas; que las instituciones formadoras de artistas son heterogéneas, lo cual deriva en la diversidad de perfiles de egreso que propicia que los artistas transiten

a otras parcelas cognitivas en su vida profesional.

Con el devenir del arte, los bordes de las parcelas se han vuelto difusos; tanto que existen prácticas interdisciplinarias institucionalizadas como becas, estancias, asesorías y apoyos a la producción. Consecuentemente, en las universidades, estas reclaman un lugar como disciplina y en el ámbito profesional asumen que su hacer es reconocido como una vertiente específica del arte, tal como ha ocurrido con el arte digital.

El arte, con la incorporación a las universidades, ha adquirido los compromisos de todo saber inscrito en esa institución: evidenciar su generación de conocimiento y socializarlo de acuerdo con los códigos de la ciencia —y el aparato que la administra— (Parga, 2018: 23-37). El reconocimiento (inter)disciplinar conlleva el reto de validar lo que se produce conforme a los criterios que rigen a las instituciones, cuyo énfasis está en el rigor académico. Sin duda, el artista produce textos. Sin embargo, son textos basados en códigos distintos de los de las ciencias. Históricamente arte y ciencia se constituyeron como dos campos disímiles. La actual inscripción del arte en las universidades promete una relación conflictiva.

La parcela y el campo

La obra artística halla materialidad en los lenguajes, medios, estilos, sustratos (Lotman, 1982: 17-23). El artista crea textos que son versiones de mundo (Lampis, 2016). Dichos textos son posicionamientos tamizados por la reflexión derivada de la tematización de una inquietud individual. El artista explora el tema en otros textos: fotografías de archivo, levantamientos fotográficos, videográficos, caminatas, entrevistas, documentos o testimonios, piezas artísticas del pasado y del presente, posibles técnicas, estilos y tecnologías para producir, entre otros. Sus métodos de indagación distan (y no tanto) de la construcción de un estado de la cuestión que le permite tomar decisiones, ya sean explícitas o intuitivas.

Según Bourdieu (1995), en el campo artístico hay relaciones de inclusión y exclusión a través de los lenguajes y los significados del texto artístico. Su baja comunicabilidad es un mecanismo de diferenciación que se custodia (Aldaya, 2011: 124). El texto artístico es polisémico. Por ello, fuera de este campo, pocas veces se le considera como un producto de generación de conocimiento. Su velado carácter pedagógico entra en contradicción con la noción de socialización del conocimiento, debido a la cripticidad (poca socialización) de sus lenguajes en los públicos masivos. De ahí podría pensarse que el arte no produce conocimiento: lo que produce circula en ámbitos reducidos y para acceder a ellos es necesario entrenarse la lectura de esas estrategias expresivas y, por lo tanto, son manifestaciones individuales.

No es el caso, las arenas de discusión son otras. Por ello existen emplazamientos claramente diferenciados que pertenecen a dispositivos, a campos y semiosferas distintas, aunque tengan empalmes, como el museo de ciencia y el de arte contemporáneo. El texto artístico no es un vehículo de explicitación del conocimiento producido; lo que produce son efectos de valoración derivados de la puesta en escena (espacio) de un posicionamiento sobre un tema. En todo caso, sirven estos espacios para la formación de públicos que consideren que lo que el arte produce es conocimiento a través de la puesta en discusión de visiones de mundo.

Lotman advierte que el texto artístico y el arte en general es una explosión de sentido, el resultado de su lectura es imprevisible (Lotman, 1999: 204), pero también es comunicación (Lotman, 1982: 17-18). Esto último implica el conocimiento de reglas de producción que el artista debe suscribir para ser considerado como tal, pues apela a una práctica. Así, la exploración hace del arte un diálogo, un vaivén entre lo real y lo otro, lo ajeno (Romeu, 2011: 130). El diálogo entre lo propio (semiosfera artística) y lo externo (alosemiótico, proveniente de otros campos) fructifica en las nuevas traducciones que el artista hace en el proceso de crear textos. A su vez, permite al arte actualizar sus tópicos y su participación en el gran sistema (semiosfera) de la cultura (Lotman, 1996).

La validación en el campo

La compaginación entre lo conocido y lo nuevo (antes alosemiótico) hace del arte un conjunto de parcelas que, por su contigüidad, producen intercambios que propician la transformación y adaptación de las prácticas. Hacia el exterior, las fronteras del espacio artístico son porosas por acción y efecto de la inercia interdisciplinar.

Aunque a lo largo de toda la historia del arte, el intercambio entre esferas del conocimiento ha sido constante, se evidenció a partir del siglo XX con la experimentación de las otrora nuevas tecnologías (ver Hobsbawm, 2013: 209). Debido a la intensidad de estos intercambios, surgieron nuevas prácticas que poco a poco se estabilizaron en las instituciones. El arte digital es una de las más recientes incorporaciones del arte a la universidad; enfrenta el reto de conciliar entre la sensibilidad creativa que caracteriza al arte y la rigurosidad racional de la ciencia.

Al definir el campo, Bourdieu (1995: 81-87) reconoce en la práctica artística un conjunto de atributos que condicionan el quehacer de sus agentes, así como las relaciones que estos establecen con otros campos. Es un entramado relacional que articula al artista con otras esferas o campos según sus predisposiciones. La

experimentación de caminos expresivos es característico del artista. Da pie a la circulación e interrelación entre agentes, obras, textos. La experimentación reiterada antecede los cambios en las prácticas. De modo que los agentes que participan en la revalorización, innovación o exploración de las prácticas y textos artísticos pueden ser considerados “agentes polinizadores”, como efecto de su intervención en dos o más campos.

Polinizar, siguiendo la metáfora de la abeja, es un acto de intercambio en una escala microsocial, poco rastreable para las estructuras universitarias, más si suceden espontáneamente por curiosidad, sin la formalidad de los protocolos institucionales, pero fructífera a largo plazo si se presenta como una actividad continua. El intercambio reporta un beneficio mutuo: procura la vida de los campos y obtiene una ganancia para sí y para su colectivo, su profesión.

Las prácticas del arte digital empujan a su campo a establecer puentes con el científico y el tecnológico a través de las universidades y centros de investigación, con el social-político mediante sus proyectos e iniciativas, que amalgaman distintos saberes y se exhiben en muestras, festivales, congresos y simposios. También cuando sus resultados se reportan en artículos, libros, ponencias y otros formatos. Sin embargo, las relaciones entre arte y ciencia no son tan tersas. Borgdorff (2012) lo puso de manifiesto hace casi 10 años al actualizar el debate que Kant ofreció en los albores del siglo XIX sobre el conflicto de las facultades, mismo que se centraba en una jerarquía de facultades de la mente humana ligadas a la academia como generadora de conocimiento y a una escala de valores.¹

La investigación-creación

Para Borgdorff (2012: 16-26) las relaciones entre teoría, práctica, artes y educación artística han sido objeto de discusión debido a la carga racional que exige la investigación académica. El autor reflexiona sobre la práctica artística como ejercicio investigativo a partir de tres consideraciones: la tensión e interacción entre teoría y práctica es característica en las artes; la investigación artística como acceso

¹ Ya seis años antes, Borgdorff aborda el tema de la investigación en las artes planteando un problema epistemológico en torno al objeto de estudio del arte y la imposibilidad de conocer al objeto estético. Cuestionamiento que abrió la discusión sobre la pertinencia de empatar la investigación con la creación artística. Una alternativa es el acercamiento sucesivo, reconociendo que las ciencias son exploradas mediante preguntas abiertas y que el conocimiento nunca es completo ni acabado. En todo caso nos aproxima, tal como Heisenberg indica, a plantear la imposibilidad de la precisión en la medición de una partícula. En el caso de las ciencias humanas, esta premisa es extensiva al mundo, debido a su contingencia y a la irrepetibilidad de los sucesos. En todo caso, es posible asumir esta limitación como parte del conflicto que envuelve no solo a las artes, sino al conocimiento humano.

al conocimiento tiene múltiples entradas tanto cognitivas como sensibles; y la investigación que se realiza al interior de las artes debe tener el mismo reconocimiento que las investigaciones que provienen de otros campos de conocimiento. La asunción del conflicto en la búsqueda de la igualdad en el estatuto de conocimiento es patente.

Sin embargo, antes que la búsqueda manifiesta de igualdad en el siglo XXI fue primero la curiosidad que empujó a los pioneros del arte digital a buscar puentes interdisciplinarios. En 1968, Frank Malina, científico, educador, artista y divulgador, fundó la revista *Leonardo*, motivado por el debate que Charles Percy Snow abrió en 1959, en torno al abismo (aparente) entre la ciencia (las llamadas “naturales”) y las humanidades, especialmente la literatura.

La conferencia de Snow avivó inquietudes sobre las conexiones que alimentaban a una y otra, particularmente cuando los intercambios nutrían la imaginación para aventurar hipótesis y cuando la serendipia detonada por la lectura de descubrimientos científicos daba lugar al desarrollo de una obra artística. Malina quedó fascinado por la idea de que la separación entre ciencia y arte era artificial sintetizando ambos campos en el quehacer artístico y facilitando el acceso de los avances de la ciencia a la comunidad artística (Leonardo, 2021). Veinte años después se llevó a cabo la primera edición del Simposio Internacional de Arte Electrónico (ISEA), que facilitó la formación de una red interdisciplinaria en las artes, y también creó y consolidó vínculos fuera de ella, cuestión que se vería reflejada en las actas del simposio publicadas por Leonardo.

Después de al menos 53 años de esfuerzos por unir lo que la modernidad dividió en parcelas, la discusión sobre la investigación desde las artes continúa. Actualmente se presenta como una pregunta abierta que, al no tener una respuesta clara o definitiva, propicia proyectos que buscan aproximarse a posibles respuestas. Las preguntas empujan a los individuos curiosos a andar por caminos que se forman al paso.

Una alternativa para iniciar la senda es preguntándonos por *nuestro hacer*, pensar *nuestro hacer*. Al respecto, los Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información (CENIDI) del otrora Instituto Nacional de Bellas Artes en México, se fundaron en la década de 1980 para preservar la memoria de las distintas prácticas artísticas. Al cabo de algunos años de intercambios interdisciplinarios en la consulta de sus acervos, así como en la formación continua de sus investigadores han transitado de la documentación a la reflexión sobre las distintas facetas de las artes. Los investigadores, formados inicialmente en las artes escénicas o plásticas, tomaron su lugar como espectadores de la práctica artística. Más adelante alentaron la reflexión de lo observado promoviendo seminarios,

coloquios, talleres, publicaciones de difusión y de investigación. Desde 2011 estos centros comenzaron a instituir posgrados.² Esta breve lista de actividades da luz sobre los múltiples accesos a la investigación vinculada a la creación. Cabe destacar que, en el desarrollo de estos proyectos, han participado artistas de distintas disciplinas, así como historiadores, comunicólogos, filósofos, psicólogos, además de investigadores-creadores de doble formación. Por ello, no es de extrañar que en la Universidad Autónoma Metropolitana exista un Departamento de Artes y Humanidades formado por académicos de distintas disciplinas como la música, la literatura, la física, la comunicación, el diseño, la filosofía, las artes visuales o las matemáticas (ver Benítez, 2020) que constituyen la planta académica de la Licenciatura en Arte y Comunicación Digitales.

Al visibilizar los intercambios entre parcelas de conocimiento en el arte, sucede la incursión de éste en las universidades, particularmente al cambiar su estatuto de escuelas o academias a facultades. Ahí se inserta el aporte de Borgdorff. El señalamiento del autor, como indica Hernández (2014: 4-7) se centra en la diferencia entre arte y ciencia, proyectándose en el horizonte epistemológico como punto de partida para la investigación. También se advierte la necesidad de asumir que en toda investigación se dejan fuera segmentos de la realidad para aproximarse a la respuesta que la inaugura. Las ciencias humanas, como la filosofía, la historiografía o la antropología, lo han admitido en mayor o menor medida. Esta última desde la etnografía, mediante la crítica al etnocentrismo, ubicando al investigador como sujeto que transforma a su objeto de estudio, involucrándose con él, reconociendo su influencia y dinamismo.³

En ese horizonte, Cabrera (2018) plantea que la investigación-creación da la posibilidad de identificar vías de conocimiento distintas a las legitimadas por el aparato científico, además de proporcionar alternativas de exploración de la interseccionalidad del artista y su influencia en el entorno, en su realidad. La obra se presenta como la síntesis de un proceso de indagación, reflexión, de la búsqueda explícita de relaciones entre saberes. A su vez, es originada por una pregunta, de modo que la obra misma es parte y culminación del hacer investigativo desde las

² El CENIDI-Danza José Limón creó su maestría en 2011, el CENIDI-Teatral Rodolfo Usigli en 2018 y el CEDNID-Artes Plásticas, un Doctorado en Artes que abrió su primera convocatoria en 2018. Se pueden revisar estos datos en las direcciones electrónicas <https://cenididanza.inba.gob.mx/index.php/coordinacion-de-la-maestria-en-linea/que-es-la-mid/item/306>, <https://citru.inba.gob.mx/images/citru/descargables/Plan-estudios-de-maestria.pdf> y <http://cenidiap.net/doctorado/plan-de-estudios/>

³ En este sentido, el libro *En busca de respeto* de Philippe Burgois es ilustrativo aun en su formato de confesional. El etnógrafo plantea los conflictos del investigador que hace de su proyecto de investigación un proyecto de vida. Pone en evidencia el mito del distanciamiento y la objetividad, cuyo efecto aséptico caracteriza la (pretendida) objetividad en los resultados de investigación.

artes; es un punto final, pero provisional, de un proceso de investigación. Aunque la realización de la obra es uno de diferentes caminos de la investigación-creación, en este trabajo se destaca este punto de acceso.

El señalamiento de Borgdorff sobre la identidad conflictiva de la investigación-creación subraya que las diferencias entre la investigación de laboratorio (de ambiente controlado) y la que puede realizarse desde las artes está en las partes comunicables del proyecto, en sus lenguajes y sus formatos. Mientras que la pieza artística es la síntesis de hallazgos y reflexiones que interpelan al receptor; los artículos, informes, conferencias o revisiones ofrecen reportes, análisis y reflexiones sobre el proceso, los descubrimientos, las resoluciones o las nuevas preguntas que alientan nuevos proyectos, son material de discusión y consulta entre pares.

De tal suerte que, autores como Gisler (2019) sostienen que la experimentación, como parte de la práctica artística, es relevante en las universidades si se le da el tratamiento de observación de segundo orden. De ahí que la sistematización de la documentación de los procesos creativos cobre importancia. Al respecto, Andión (en Parga, 2018) señala que en México es notable la necesidad de contar con un dispositivo que visibilice la producción de conocimiento como parte del quehacer artístico (Parga, 2018: 18-23); explicitar lo que se hace y sus aportes en un ámbito donde la sistematicidad y la rigurosidad es la norma. Es en el ámbito de la educación en las artes y de los artistas inmersos en los sistemas universitarios donde la investigación-creación toma lugar, no sin enfrentar las tensiones entre teoría y práctica, así como la comunicabilidad asociada a la pedagogía, la expresión vinculada a la polisemia de la traducción.

Tres modalidades: dos experiencias, un proyecto

La inscripción del arte digital en el sistema de educación superior invita a explorar distintas vías para plantear los aportes de su hacer. Leavy (2019) hace una recopilación de las modalidades de la investigación-creación. Aglutina estas prácticas investigativas, igual que Finley (2008: 72-82), bajo el título de *Investigación basada en la práctica*, que van de la rehabilitación cognitiva a la investigación de corte etnográfico. En todas se identifica el carácter interdisciplinario del trabajo del investigador-creador y sus usos en la academia con sus reglas de rigurosidad. Por su parte, áreas de conocimiento como las ciencias humanas han echado mano de herramientas creativas en la investigación predoctoral, como el mapa mental o las cartografías. Los préstamos parecen habituales.

Si la investigación-creación se concibe como la particularidad de la práctica

interdisciplinaria de las artes, de la que participa lo digital, encontrar herramientas que ayuden a recuperar información, documentar el proceso creativo y sistematizar sus hallazgos para construir un corpus que pueda reportarse como avances o resultados del proyecto atiende a necesidades comunicativas. Estrategias como las que sigue la investigación cualitativa, especialmente la autoetnografía, pueden plantear una ruta, debido a que se prioriza la sistematización de los pequeños avances diarios (Skains: 2018). A continuación, se comparten dos experiencias: proyecto creativo, formación universitaria y una propuesta de taller abierto.

trasTocar es una pieza interactiva, realizada con financiamiento del Programa Federal para el Desarrollo Profesional Docente (RODEP), que problematiza la relación humano-naturaleza. Parte de la premisa de que la intensidad de los intercambios con el entorno es correlativa al daño ambiental, su objetivo fue visibilizar que la acción individual es acumulativa y tiene consecuencias a largo plazo (Rosales y Robles: 2019). Para la producción de la pieza/texto artístico se realizaron entrevistas, lecturas, levantamientos fotográficos y videográficos que permitieron construir un corpus. También se indagaron y exploraron posibles interfaces, programaciones y librerías de filtros. La pieza se expuso en dos museos locales, se presentaron los resultados del proyecto en un capítulo de libro sobre educación y sustentabilidad y en dos eventos internacionales: uno sobre sustentabilidad, otro sobre arte y electrónica.

La segunda es la guía para la realización del proyecto terminal de la licenciatura en Arte y Comunicación Digitales de la UAM Lerma. En el último año los alumnos plantean un proyecto de investigación-creación que parte de la autoobservación de la evolución de una inquietud individual y el registro de todas las actividades desde la planeación hasta la exhibición. El alumno organiza la información en tres partes: tematización, conceptos y metodologías para la producción, que se convierten en insumo para su trabajo terminal, así como para las memorias de los proyectos de la generación.⁴ Las piezas-textos son expuestas en el museo local; ahora por la pandemia, en un espacio de exhibición en Internet.

La tercera es una propuesta del Cuerpo Académico (CA) de PRODEP Exploraciones Tecnológicas en las Artes. El CA ha planteado la realización de un taller de representaciones socioculturales basado en la exploración, experimentación y creación de narrativas multitextuales para alumnos de la licenciatura, cuya experiencia pueda sistematizarse a través de un acercamiento autoetnográfico. Constituye una propuesta metodológica educativa de la práctica artística digital. El objetivo del proyecto es fortalecer la práctica artística mediante

⁴ Al respecto se puede revisar Robles y Benítez (2021).

la exploración, la conceptualización, la experimentación y creación, apoyado en el *design thinking*, así como en la sistematización de las actividades. Los alumnos asistentes tendrán acompañamiento de profesores en sus proyectos de investigación-creación y los alumnos de los últimos trimestres ensayarán sus habilidades en la investigación, a manera de enlace entre alumnos y profesores.

Los tres ejemplos anteriores exploran posibles caminos en la investigación creación. Al andar los dos primeros se han podido recoger notas, observaciones y recomendaciones que han permitido sistematizar con mayor fluidez el trabajo cotidiano, el denominado académico y el creativo, cuya separación atiende a un carácter más administrativo de los recursos que operativo. El tercero recoge esas observaciones, esperando realizarse próximamente. El trabajo del día a día es creativo: enunciar una intuición para convertirla hipótesis, el planteamiento de un proyecto, el hallazgo accidental que conduce a nuevas posibilidades de comunicar una idea, por ejemplo.

Para finalizar

Cada disciplina tiene su faceta creativa. De ahí que utilicen distintos nombres para designar su ámbito de acción creativa como el ingenio, la serendipia, la invención, el hallazgo, incluso la maniobra metodológica. Las artes es uno de los campos más dinámicos. Ha sido capaz de transformar sus normas de producción, exhibición, sus pautas para la recepción, así como sus relaciones con otros campos.

En ese sentido, las salidas de las piezas artísticas son diversas, cada vez más se mezclan, toman en préstamo elementos y signos propios de otros campos o parcelas (en el bioarte es patente). Del mismo modo, las salidas comunicativas en la investigación-creación atienden a comunidades específicas y sus consumos. Mientras que la pieza artística interpela al receptor (espectador, participante, público, visitante, entre otras maneras de nombrarlo); lo que se presenta como avance o resultados del proyecto de investigación-creación apelará a los pares del artista, ya sea en el circuito artístico o en el académico universitario. El arte en sus distintas facetas suscribe formas de socialización según el circuito en el que transite.

Así, la exploración artística: la búsqueda de referencias, los ensayos con materiales, sustratos y salidas, el bocetaje, la consulta de archivos, el aprendizaje en el manejo de herramientas y materiales, se convierte en parte de la documentación que antecede la sistematización de los proyectos para su comunicación en el circuito académico. La observación de segundo orden queda registrada para ser compartida en el ámbito académico; con mayor frecuencia en espacios de intercambio artístico como festivales y simposios. Tal maniobra se trueca en instrumento para evidenciar

los aportes (interdisciplinarios) del arte.

El campo artístico, según Bourdieu, es relacional. También está superpuesto o, al menos, intersectado con otros campos como el académico, caracterizado por la producción de conocimiento. Esta condición relacional está vinculada al tipo de productos que genera, sus acciones, sus emplazamientos y sus efectos. En esa superposición, como lo indica Lotman, reside el potencial de bilingüismo, que a su vez permite ampliar el campo, hace posible que sus sujetos hablen otras lenguas, es decir, sean capaces de traducir y adaptar sus ideas a los lenguajes de cada campo-semiosfera facilitando la incorporación o el paso de un campo a otro. Sin duda, el bilingüismo exige esfuerzos que el recién incorporado⁵ hará si tiene la voluntad de transitar con soltura entre campos, conmutando formas de comunicar su pensamiento y su hacer, erosionando lindes disciplinares, extendiendo su campo.

Fuentes consultadas

- | | |
|--|--|
| <p>Benítez, M. (2020). Informe correspondiente al año 2019 presentado por la Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Consejo Divisional, Sesión 116 Urgente del 17 de diciembre de 2020. División de Ciencias Sociales y Humanidades. UAM-Lerma</p> <p>Borgdorff, H. (2012). <i>The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia</i>. Leiden: Leiden University Press.</p> <p>Bourdieu, P. (1995). <i>Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario</i>. Madrid: Anagrama.</p> <p>Bourdieu, P. (2006). <i>Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción</i>. Barcelona: Anagrama.</p> <p>Bourgois, P. (2003). <i>En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem</i>. Buenos Aires: Siglo XXI Editores</p> <p>Busch, K. (2009). Artistic research and the poetics of knowledge. <i>Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods</i>, 2(2), 1-7.</p> | <p>Cabrera, C. (2018). Artista-investigador. Una posición, disposición y compromiso afectivo. <i>VI Coloquio internacional sobre artes escénicas "Arte y ciencia de la investigación escénica"</i>, Universidad Veracruzana.</p> <p>Castells, M. (2015). Volver a leer las prácticas. Michel Foucault, otras lecturas posibles. <i>Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación</i>, 11(10), 269-280.</p> <p>Chaverra, A. (2018). Fabular un pueblo a través del arte. <i>Educación y Revista</i>, 34, 39-54.</p> <p>Finley, S. (2008). <i>Arts-based research. Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues</i>. Nueva York: SAGE Publications.</p> <p>Foucault, M. (2008). <i>Tecnologías del yo</i>. Buenos Aires: Paidós.</p> <p>Gisler, P. (2019). Writing practices as experimental arenas at universities of the arts. <i>Practicing Art/Science</i>.</p> |
|--|--|

⁵ Extendiendo la analogía de Bourdieu, en su cuerpo a penas se está escribiendo un capítulo de historia social, a manera de predisposiciones que producen *habitus*, puede ser doloroso como cualquier tatuaje.

- Experiments and Emerging Field. Londres: Routledge.
- Hernández, A. (2019). Passages on Emergent Ecologies of Dramaturgying. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 38-53.
- Hobsbawm, E. (2013). *Tiempo de rupturas*. Barcelona: Crítica.
- Lampis, M. (2016). Sobre la noción de texto artístico. *Revista Signa*, 25, 685-694.
- Leavy, P. (2019). Introduction to Arts Based Research. *Handbook of Arts-Based Research*. Nueva York: Gildford.
- Leonardo (2021). Our History/Leonardo. Consultado en: <https://www.leonardo.info/history>
- Lotman, I. (1996). *La semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa
- Lotman, I. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo
- Melis, A. (2021). The Paradox of Art and Labour. Berlin Art Institute I Online Courses. Consultado en: <https://berlinartinstitute.com/online-art-courses/courses/the-paradox-of-art-and-labour-by-adrian-melis/>
- Parga, P. (2018). InvestiCreación Artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior. México: INBA.
- Redgate, C. (2016). Creating New Music for a Redesigned Instrument. En *Artistic practice as research in music: Theory, criticism, practice*. Londres: Routledge.
- Rosales, R. y Robles, A. (2019). Embroidering Translations between Digital Art and Design for a Sustainable Environment. En 2019 IEEE VIS Arts Program (VISAP), 1-7.
- Robles, A. y Benítez, M. (2021). Memorias de la Licenciatura en Arte y Comunicación Digitales 2020. México: UAM.
- Romeu Aldaya, V. (2011). Arte y reproducción cultural. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 18 (33), 113-139.
- Salgar, O. (2014). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. En *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (23) 2.
- Skains, L. (2018). Creative Practice as Research: Discourse on Methodology. En *Media Practice and Education*, (19) 1, 82-97.
- Soon, W. (2018). Executing queries as a form of artistic practice. En *Overwhelming imagination: Achieving and undermining contradictions*. Beijing, China: Si Shang Art Museum.