

Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo

Diana C. Bejarano-Coca
Universitat Pompeu Fabra 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92992>

Recibido: 12 de diciembre de 2023 • Aceptado: 30 de abril de 2024

Resumen: Este artículo traza un breve recorrido del concepto práctica artística como investigación en el contexto europeo, partiendo de autores que abren una estela que defiende y corrobora que el análisis de la propia obra artística puede ser científico, que tiene valor como investigación y fuente de conocimiento. Dichos teóricos trascienden la utilización de las artes como método de estudio, reivindicando el derecho de los artistas a contribuir al saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación tradicional, monopolizada durante siglos por filósofos, historiadores del arte, filólogos, críticos o comisarios de arte. En estas páginas, se describe la transformación de la mirada sobre la obra de arte que propone la práctica artística como investigación, estimulando a las nuevas generaciones de artistas a trabajar bajo el paradigma de libertad creativa; un arte implicado en la sociedad, la historia y la política, que deja de ser representacional para transformarse en autocrítico, en un proceso abierto de reflexión y exploración que nunca se acaba. De ahí no solo es relevante el resultado final de la obra o un concepto artístico, sino por la observación de los propios procesos, que conllevan tanto un mayor desarrollo académico como el avance de proyectos que benefician a la sociedad en su conjunto, trabajando por el cambio individual y colectivo.

Palabras clave: Práctica artística como investigación; conocimiento; emancipación; artista; sociedad.

ENG Introduction to artistic practice as research: A method of activating educational processes for academic and collective development

Abstract: This article traces the concept of artistic practice as research in the European context, starting from authors who open a trail that defends and corroborates that the analysis of the artistic work itself can be scientific, that it has value as research and as a source of knowledge. These theorists transcend the use of the arts as a method of study, claiming the right of artists to contribute to knowledge, both practical and non-practical, with the same legitimacy as traditional research, monopolised for centuries by philosophers, art historians, philologists, critics or art curators. These pages describe the transformation of the gaze on the work of art proposed by artistic practice as research, stimulating new generations of artists to work under the paradigm of creative freedom; an art involved in society, history and politics, which ceases to be representational and becomes self-critical, in an open process of reflection and exploration that never ends. Hence, it is not only the final result of the work or an artistic concept that is relevant, but also the observation of the processes themselves, which entails both greater academic development and the advancement of projects that benefit society as a whole, working for individual and collective change.

Keywords: Art practice as research; knowledge; emancipation; artist; society.

Sumario: 1. Antecedentes de la práctica artística como investigación. 2. Breve recorrido histórico. 3. Qué es la práctica artística como investigación. 4. Una práctica transformativa, individual y colectiva. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Bejarano-Coca, D. C. (2024). Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 639-648. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92992>

1. Antecedentes de la práctica artística como investigación

Los antecedentes de la práctica artística como investigación provienen de autores del siglo pasado como Dewey (2008), Frayling (1993) y Read (1982), o los más actuales Sullivan (2006, 2010, 2011), Barone (2001) y Eisner (1998). En los años cuarenta del siglo pasado, Read (1982) establece la diferencia entre educar para el arte y educar a través del arte, un debate que sigue abierto a día de hoy. Según él, ninguna otra materia puede originar un desarrollo tan integral del ser humano como las artes, comprendiendo sensación y pensamiento, imagen y concepto, así como una intuición hacia las leyes del universo y conductas en armonía con la naturaleza. Así, la finalidad del arte y de la educación deberían consistir en el crecimiento individual y sensorial de los seres humanos, armonizando lo singular de cada persona con el grupo social al cual se pertenece.

Para Dewey (2008), el arte es en primer lugar experiencia y no lenguaje. Con lo que propone ubicar el arte en su contexto social para evitar su alejamiento de la experiencia humana. Afirma que la obra de arte es una práctica que forma parte de una compleja red de relaciones entre el contexto social, el individuo y las instituciones artísticas, así como entre los referentes pasados, las situaciones presentes y las futuras lecturas. Según él, el arte no puede ser apartado de los espacios comunes y de la negociación de la convivencia, cuestionando la distancia entre la experiencia ordinaria, la estética y la producción artística. Con esta reflexión, Dewey pretende restituir la teoría a la realidad cotidiana, planteando la problemática de cómo mediar entre el hecho intelectual y el sensible. Afirma que, aunque el arte no sea un misterio, la habilidad para generar lo artístico no es algo que se pueda aprender en una escuela. Sin embargo, la academia sí puede ofrecer la enseñanza de métodos, procedimientos internos, procesos de la imaginación, desarrollo, asociación y deriva, trabajando más allá del aprendizaje de las técnicas.

Años después, Frayling (1993) entrevé las oportunidades que ofrece el arte para la investigación, siendo uno de los primeros académicos en establecer una tipología sobre la investigación en artes, identificando tres maneras de llevarla a cabo: "1. Investigación dentro del arte y el diseño; 2. Investigación a través del arte y el diseño; 3. Investigación para el arte y el diseño"¹ (Frayling, 1993, p.5). El autor estudia los reconocidos escritos de Read sobre arte y educación, adaptando estos temas y trasladando el debate hacia los cursos de posgrado en Gran Bretaña, hecho que genera cierta confusión, al alejarse de las convenciones académicas. La investigación que tradicionalmente se realizaba sobre temas relacionados con las artes escénicas y visuales (incluyendo la música), se ve encaminada hacia otra forma de investigar, a través del arte (Pérez, 2012). Partiendo de esta idea original de Read, Frayling pretende educar a través de la práctica, de la investigación y de la reflexión, cuyo resultado final no sea lo único relevante. Es decir, que la práctica sea valorada como un proceso transparente que contiene cuestiones susceptibles de ser respondidas a través del estudio y del análisis teórico.

Autores como Barone (2001) y Eisner (1998) desarrollan más esta idea y plantean que la investigación científica es un tipo más de investigación, pero no la única forma posible para estudiar comportamientos humanos, relaciones sociales o representaciones simbólicas. En este marco, siguiendo la tradición de Dewey, Barone y Eisner afirman que el conocimiento puede derivar de la experiencia y destacan, como forma genuina de experiencia, la artística. Según Hernández: "Estas perspectivas alternativas de investigación alientan una transformación más radical. Se trata de metodologías que favorecen otros valores y enfoques diferentes a los que promueve la investigación científica" (Hernández, 2006, p.18). Por tanto, el concepto, práctica artística como investigación, según estos autores, busca usar las artes como método de estudio, no solo para activar procesos educativos, sino para un mayor desarrollo académico y crecimiento colectivo.

Paralelamente, cabría destacar los avances en la filosofía de la ciencia durante el siglo XX. Autores como Feyerband (1993) proponen otra idea de lo que puede ser el método científico: "la ciencia es una empresa esencialmente anárquica: el anarquismo teórico es más humanitario y tiene más posibilidades de fomentar el progreso que sus alternativas de ley y orden"² (Feyerband, 1993, p.9). El autor propone negar la idea de una episteme científica universal —que no implica el relativismo de que todo pueda valer—, sino que más bien destaca que en la investigación aparecen elementos humanos, no racionales, vinculados al ámbito personal del científico, al contexto sociopolítico y económico. Este anarquismo epistemológico conlleva una crítica de ciertos métodos o posiciones dogmáticas dentro de la ciencia, pero en ningún caso implica defender la ausencia de metodología de trabajo. La idea principal que se extrae es que esta perspectiva tiene sentido en función de su eficacia y de su potencial de utilización, pero no significa que esté legitimada universalmente. Asimismo, Feyerband (1993) no considera que solo exista una metodología racional, sino que encontramos un repertorio amplio de métodos, una historia previa de la metodología, con lo que podemos basarnos en casos anteriores para facilitar la investigación. Afirma que los científicos más destacados han sido filósofos de la ciencia, es decir, han edificado sus propios métodos y creado una manera de hacer-pensar. De esta manera, el autor defiende una ciencia que es una práctica ligada al contexto particular, de ahí la complejidad y problemática al importar metodologías que pudieran servir en un espacio-tiempo determinado, pero que no sean de utilidad en situaciones y contextos diferentes.

En realidad, lo que está haciendo Feyerband (1993), es abogar por unas prácticas científicas más democráticas, por una ciencia que responda al contexto material, y no al teórico. Todo ello completado con la

¹ En este artículo, incluyo algunas traducciones propias, ya que ciertos textos del inglés todavía no han sido traducidos al castellano. En esos casos, las citas en español son las que aparecen en el texto, mientras que la versión inglesa original aparece como nota adjunta a pie de página. Como en este caso, cuyo original sería: "1. Research into art and design; 2. Research through art and design; 3. Research for art and design".

² "Science is an essentially anarchic enterprise: theoretical anarchism is more humanitarian and more likely to encourage progress than its law-and-order alternatives".

afirmación de que ninguna experiencia u observación puede surgir al margen de la teoría, es decir, no existe la experiencia neutra aislada de una teoría previa a esa realidad. De aquí se deduce que distintas teorías explican distintos fenómenos, pero no explican las mismas realidades, implicando que cada teoría construye su propio campo conceptual y no se puede valorar, juzgar o cuestionar una teoría con los principios de otra. Tal como ha demostrado el cambio de paradigma científico de Kuhn (1989, 2004) y Lakatos (1989) a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Según estos autores podemos construir muchas verdades, y ese saber construido, tiene que ver con una afectividad y una temporalidad determinada. De manera que es necesario admitir nuevas formas de conocimiento, incluyendo investigaciones que contemplen la subjetividad propia del arte y de la experiencia personal. Las teorías —concebidas como mapas o guías— se hacen así imprescindibles para abordar la práctica, porque sin teoría no existe la comprensión de la realidad. Con esto, el autor propone una alternativa al método científico, en favor de una teoría del error que, según Sánchez:

Es muy familiar en el arte y que tiene que ver con la enseñanza en el viejo taller. Y esto es lo contrario de lo que ha intentado hacer la investigación humanística en los últimos años: alejarse del taller. Podríamos pensar que la comunicación global nos permite abstraer o inmaterializar el taller artístico, pero no para convertir el arte en una actividad puramente teórica, sino más bien para volver al ámbito de las prácticas y a una reconsideración de la historia del arte como historia de los talleres artísticos, que permita a los nuevos artistas acceder a un repertorio de problemas, errores y soluciones, siempre contextualizados y, por tanto, inaplicables de la misma manera. Y esto nos conduce a la función de la teoría, pero sobre todo la historia en relación con la práctica artística. Cómo la historia deja de ser una historia monumental para convertirse en una historia de los usos y contextos. De aquí se deriva nuestra propuesta de llamar saber al conocimiento artístico. Este saber está depositado en las obras de los artistas, pero no en las obras concebidas como obras maestras, en las que se admira su formato espectacular, sino en los momentos, acontecimientos y procesos de la investigación susceptibles de ser compartidos (Sánchez, 2016, p.41).

2. Breve recorrido histórico

Desde un punto de vista histórico, podríamos trazar los indicios del surgimiento de la práctica como investigación en la Ilustración europea, cuando la investigación científica se vincula con el incipiente desarrollo capitalista y el ideal del progreso de las naciones occidentales colonialistas. Para Dussel (2000, 2020), la colonización y la expansión europeas son básicas para entender como surgen las principales instituciones modernas entre los siglos XVI y XIX: el capitalismo, el arte, la ciencia y el Estado. Se instituye como una práctica y como un discurso, una forma de afianzar como ha de ser vista y pensada la realidad. Parte de este relato histórico de la ciencia, establece una manera de trabajar objetiva, rigurosa y entregada al bien de la humanidad, ajena a ambiciones personales e intereses mercantilistas de quienes financian los trabajos de investigación. Relato que, según Hernández (2006), se aleja de la realidad como veremos más adelante. Esta visión se sitúa dentro de la tradición dualista que ha marcado el pensamiento occidental durante casi trescientos años. Como consecuencia, entre otras, se establece la separación entre el objeto observado y el sujeto que observa, de manera que la tradición académica asume que solo un observador ajeno al fenómeno analizado pueda ser neutral, es decir, que no se puede ser artista e investigador al mismo tiempo, sujeto y objeto de la investigación. Es durante esta época, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, que emerge la idea del artista como analista y tecnólogo. Bajo esta perspectiva, tanto científicos como artistas comparten el interés por discernir el funcionamiento del mundo.

A lo largo de los siglos XIX y XX, la investigación artística no tiene mayor impacto sobre la enseñanza o la formación de profesionales, es muy marginal en la educación superior europea. Sin embargo, durante la segunda posguerra, en la escena británica tienen lugar procesos sociales y académicos que marcan una transformación en el estado de las cosas, entre ellas el crecimiento de la oferta y la demanda de programas de doctorado en artes, diseño y arquitectura, que pone la investigación-creación en el centro de la universidad. Estas ideas evolucionan hacia mediados del siglo XX, cuando prevalece la idea del artista como maestro, concibiendo al creador como un profesional que posee conocimientos que necesitan ser aplicados a contextos educativos (Sullivan, 2010). A partir de los años sesenta del siglo pasado, se transforman las realidades profesionales, industriales y sociales en Europa, sobre todo en Gran Bretaña, de manera que los procesos de diseño arquitectónico e industrial requieren datos y una masa crítica de información que solo puede existir respaldada por procesos de estudio sistemáticos. El monopolio académico sobre las artes que había tenido la historia del arte y la crítica especializada durante siglos comienza a fracturarse, transformando la mirada sobre la obra de arte por la observación de los procesos artísticos. Asimismo, los movimientos sociales estimulan a las nuevas generaciones de creadores, que imparten sus enseñanzas bajo el paradigma de la libertad creativa: un arte implicado en la sociedad, la historia y la política, que deja de ser representacional para transformarse en autocrítico y autorreflexivo. De aquí surgen artistas preocupados no solo por el resultado final de la obra, sino por su propio proceso creativo. Las fronteras entre disciplinas artísticas empiezan a difuminarse, coincidiendo con la masificación de la educación en artes, la eclosión de las nuevas vanguardias y la descolonización del arte. Además, en los años sesenta del siglo pasado, se consolidan los públicos de los medios de comunicación de masas, sobre todo de televisión, ávidos de otras sensibilidades y estéticas, produciendo “el amalgamamiento entre cultura popular, cultura masiva y cultura culta” (Alba y Buenaventura, 2020, p.28).

En las ciencias sociales de la década de los años ochenta y de los noventa tiene lugar la denominada crisis de la representación, cuestionando el paradigma científico clásico y las normas tradicionales de lo que se considera investigación científica. A partir de esta crisis y del denominado giro narrativo en la investigación en ciencias sociales, surge la investigación basada en las artes (*art-based research*), que propone utilizar métodos y procesos artísticos para crear conocimiento y nuevos espacios de investigación: “donde el investigador no es meramente un observador sino también un hacedor y donde sus propias vivencias, creatividad y mirada personal, pudieran aportar nuevos *insights*” (Piccini, 2012, p.3). Lo que implica reivindicar una diversidad de maneras y formatos para llevar a cabo investigaciones en las ciencias sociales y humanísticas, accesibles a más audiencias. Como resultado, empieza a surgir minoritariamente una investigación-creación que cuestiona nociones como la de una identidad fija, que demandan al artista ejercer de: “Teórico, intérprete, productor, instalador, escritor, animador y chamán, que crea en el material, la materia, los medios, el texto y el tiempo, todo lo cual toma forma en palabras reales, simuladas y virtuales”³ (Sullivan, 2010, p.4).

Principalmente en Países Bajos, Gran Bretaña y países nórdicos, artistas y académicos se enfrentan a estos nuevos desafíos, bajo críticas que acusan a las universidades y a las escuelas de promover la teoría sobre la práctica. En este contexto, en el caso británico se produce una transformación institucional, de manera que los politécnicos quedan habilitados para otorgar diplomas de doctorado, buscando una mayor eficiencia en la evaluación académica. Lo que implica, al menos a nivel teórico, que las artes, el diseño y la arquitectura aumentan su perfil investigativo. De esta manera, la investigación queda arraigada en la creación, al menos en Gran Bretaña, gracias al establecimiento del *Research Assessment Exercise* (RAE)⁴ en 1992, que es el proceso público de acreditación y calificación de la investigación universitaria regido bajo el principio de “quien más investigación realiza, más recursos tiene derecho a recibir” (Alba y Buenaventura, 2020, pp. 29-30). Con el problema añadido de que, a pesar del aparente rigor de la investigación británica, los revisores no buscan cuestionar críticamente este tipo de metodología. Tampoco atender a las controversias epistemológicas más problemáticas que plantea, si no que, por razones económicas y pragmáticas de acreditación y financiación, se busca encajar las actividades de arte y diseño dentro de un modelo genérico de investigación. Así, de manera acrítica, convive un acercamiento pragmático y económico de la investigación-creación, junto con la necesidad creciente de una reflexión conceptual y epistemológica (Alba y Buenaventura, 2020).

La producción artística universitaria británica de los años ochenta y noventa, iguala directamente producción a investigación, así como también equipara las exposiciones de arte con la evaluación por pares dentro de las disciplinas académicas tradicionales. El problema no es tanto que: “alguien dudara que los artistas se involucran en actividades de investigación, sino que esas actividades –investigación de materiales, medios y estrategias creativas– correspondieran a los cánones de la investigación tradicional, en las ciencias sociales, físicas e, incluso, en las humanidades” (Alba y Buenaventura, 2020, p.34). Ante estas limitaciones, gracias a la instauración del *Arts and Humanities Research Board* (AHRB), antecedente del *Arts and Humanities Research Council* (AHRC)⁵, las maneras tradicionales de hacer arte en la universidad se ven presionadas para determinar el valor adicional que pueda aportar el arte como investigación y, así, poder acceder a la financiación económica que provee la entidad.

De manera creciente, las instituciones universitarias se van dando cuenta de la necesidad de otorgar una base conceptual más rigurosa a la investigación-creación para fortalecer su carácter académico. Adicionalmente, se incluyen asignaturas sobre metodología de investigación artística en los programas de pregrado y posgrado en artes y diseño. De manera que, a mediados y finales de los noventa, emerge una generación de posgrados británicos pioneros en la metodología de la práctica artística como investigación, que reflexionan de manera sistemática y crítica sobre los procesos creativos, documentan la producción de obra, contextualizan métodos y resultados, así como sistematizan la experiencia estudiada. Esto supone el inicio de la legitimación de la práctica artística como investigación; podríamos decir que aquí comienza el debate, con cuestionamientos sobre el carácter epistémico de la investigación práctica creativa, que siguen abiertos y nos atañen a día de hoy.

3. Qué es la práctica artística como investigación

El concepto de práctica artística como investigación procede del ámbito anglosajón no estadounidense, sobre todo de Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda, aunque se ha expandido a nivel mundial. Al ser una metodología relativamente reciente, y a pesar de los importantes avances durante la última década, siguen existiendo disensos. Con lo cual se hace necesario definir con más precisión los conceptos que abarcan esta terminología, que engloba términos tales como práctica artística como investigación, investigación en las artes, investigación basada en la práctica, investigación guiada por la práctica y práctica como

³ “Theorist, performer, produce, installer, writer, entertainer, and shaman, who creates in material, matter, media, text, and time, all of which takes shape in real, simulated, and virtual words”.

⁴ *Research Assessment Exercise* o RAE son una serie de estudios realizados por los cuatro consejos de financiación de la educación superior del Reino Unido (HEFCE, SHEFC, HEFCW, DELNI) para evaluar la calidad de la investigación realizada por las instituciones de educación superior británicas. Información adicional en: <https://www.ugc.edu.hk/eng/ugc/activity/research/rae.html> (recuperado en octubre de 2022).

⁵ *Arts & Humanities Research Council* o AHRC se fundó en 2005. Nació a partir de su organismo predecesor, el *Arts and Humanities Research Board* o AHRB, creado en 1998 en respuesta al Informe *Dearing*, que recomendaba la creación de un Consejo de Artes y Humanidades para apoyar la investigación y formación de postgrado en artes y humanidades, junto a seis consejos de investigación para las ciencias y las ciencias sociales. Información adicional en: <https://www.ukri.org/councils/ahrc/> (recuperado en octubre de 2022).

investigación, a menudo etiquetada como investigación creativa o investigación artística (Hernández, 2008; Borgdorff, 2010; Sullivan, 2010). Hay múltiples aproximaciones, pero cabría mencionar las aportaciones de Hernández (2006, 2008) y Borgdorff (2010, 2012), que proponen tres categorías derivadas de Read (1982), retomando la descripción de Frayling. Según Borgdorff y Hernández, la investigación se puede clasificar en:

1. Investigación sobre las artes: su objeto de estudio es la práctica artística en el sentido más extenso. Son análisis que pretenden extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística, pero con una distancia teórica. Esto implica que hay una separación entre objeto de investigación e investigador. El acercamiento teórico es a través de la reflexión e interpretación, ya sea una investigación histórica, hermenéutica, filosófica, estética, crítica, analítica, reconstructiva, deconstructiva, descriptiva o explicativa. Este tipo de estudio es común en disciplinas como humanidades, musicología, historia del arte, estudios teatrales, estudios de los medios de información, literatura e investigación social sobre las artes. Podemos situarla en la corriente de pensamiento dualista y positivista que ha dominado estos últimos tres siglos en Europa y Estados Unidos. Según Hernández (2006):

Se fundamenta en la idea de no admitir como válidos científicamente otros conocimientos más que aquellos que proceden de la experiencia observable y verificable de forma empírica. Lo que supone rechazar toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto si no pasa por la muestra de evidencias (p.15).
2. Investigación para las artes: es un estudio aplicado en sentido estricto. El arte es más bien el objetivo de investigación, no tanto el objeto. La investigación aporta instrumentos y descubrimientos, que van encontrando su camino en prácticas concretas. Son estudios al servicio de la práctica, que aporta herramientas y conocimiento de los materiales utilizados durante el proceso creativo o para el producto final. Por ejemplo, serían los estudios de materiales, investigaciones aplicadas a sistemas o técnicas de trabajo.
3. Investigación en las artes: o también denominada investigación desde las artes, es el tipo de investigación que se propone en este trabajo. Es el más controvertido, basado en la relación inseparable entre teoría y práctica que articula el conocimiento a través del proceso creativo y el objeto artístico mismo. Plantea que teorías, conceptos, experiencias, historias y creencias están entrelazadas, de manera que el arte es reflexivo. Se produce desde la propia práctica artística, asumiendo que no hay separación entre objeto y sujeto de estudio, como tampoco entre el investigador y su propia práctica. De hecho, la práctica es una parte esencial, tanto del proceso como de los resultados del estudio. Generalmente, este tipo de investigación se lleva a cabo por artistas; sin embargo, prevé una repercusión más allá del propio mundo del arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, se emplean métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a procesos y productos particulares.

Los usos y significados de esta terminología son de suma importancia, ya que, en los inicios del desarrollo de esta metodología, no solo hubo controversia por el cambio de paradigmas —la manera de aproximarnos a las cosas—, sino que también se modificaron los significados de las palabras. Según Borgdorff (2010, 2012) y Hernández (2006), a pesar de que existe un fértil debate sobre qué es la investigación en el campo de las artes, desafortunadamente sigue habiendo grandes diferencias al definirlo. Los autores mencionan que el núcleo del problema radica en qué se entiende por investigación en artes. El AHRC plantea una definición basándose en una indagación disciplinada, tanto aplicable al arte como al diseño, que sea accesible (pública, abierta a la revisión por pares), transparente (clara en sus procesos, estructura y resultados), así como transferible (útil más allá del proyecto individual de investigación, tanto en lo referido al problema o tema, como a las decisiones metodológicas, cuyos principios sean aplicables por otros autores en otros contextos). Estas tres condiciones podrían ser la base para instaurar acuerdos y para instituir pautas de valoración en cualquier especialidad artística. Complementando esta definición, Hernández (2008) —siguiendo los postulados de Barone (2001) y Eisner (1998)— resume la investigación basada en las artes en los siguientes aspectos:

- Utilización de componentes estéticos y artísticos, en lugar de elementos numéricos o lingüísticos.
- Intenta revelar el misterio, aquello de lo que no se habla.
- Busca otra forma de mirar y mostrar la experiencia, a través de perspectivas diversas y lugares no explorados, no tanto persiguiendo certezas. Por eso no puede ofrecer explicaciones sólidas ni realizar predicciones.

En este sentido, Sullivan (2010, 2011) considera que la investigación creativa realizada por los artistas puede ser una forma de investigación, con la condición de que sea sistemática y rigurosa, con capacidad de transformar la comprensión humana en algún sentido. No es solo una manera de interpretar o una forma de representación, sino una forma de comprender y analizar aspectos (situaciones o experiencias de la vida cotidiana) con el objetivo de generar conocimientos, de una manera que otras investigaciones cualitativas no podrían llevar a cabo. Desde este mismo lugar, García-Huidobro afirma que: “también es factible pensar que existen diferentes maneras y caminos para lograrlo, siendo la práctica artística una forma visual, plástica, creativa y crítica de investigación, que busca crear comprensiones y criticar el conocimiento” (García-Huidobro, 2015, p.200).

Como bien mencionan Hernández (2006, 2008), Sullivan (2010) y Borgdorff (2010, 2012), la práctica en sí misma no puede ser considerada investigación porque, según el RAE, la práctica profesional artística debe estar claramente situada en un contexto de investigación, sometida a cuestionamientos, revisiones críticas e influenciar o impactar el trabajo de otros especialistas. Es una auténtica disciplina que, además de la creación de una obra de arte, incluye una fase de análisis previa, que genera comprensión y conocimientos que sean capaces de ser transferidos más allá de la experiencia estética. Y que, añade Borgdorff (2012), puedan obtener una comprensión de nosotros mismos como sujetos encarnados en las prácticas y en las obras de arte. Con lo que, para construir un objeto de investigación, necesitamos identificar el tipo de conocimiento que el objeto podría transmitir o encarnar, y también saber cómo obtener acceso a dicho conocimiento, que se dice que el objeto encarna o transmite. El autor considera que se entrelazan el objeto de investigación, el conocimiento involucrado en él y las formas en que tenemos acceso a él. Se trata de una comprensión reflexiva, compleja y problemática bajo la presión del mercado del arte actual. Existe una tensión inherente a la producción artística, inserta en un contexto de cada vez más precario y veloz, ansiosa por generar discursos constantemente, así como nuevos productos y proyectos.

4. Una práctica transformativa, individual y colectiva

Según la AHRC (2003) este tipo de investigación debe ser original e introducir problemas claramente articulados, asimismo explicar la contribución social que va a hacer el proyecto. El método debe ofrecer respuestas a las cuestiones y problemas, documentando y difundiendo los resultados del estudio más allá de la comunidad investigadora. Es revelador el planteamiento transformador de Steyerl (2011) respecto a esta metodología, ya que, la define en términos de una estética de resistencia que trabaja a partir de conflictos y aboga por su resolución, extrayendo o produciendo un tipo diferente de valor en el arte. El autor liga el surgimiento y establecimiento de este planteamiento con los movimientos socio-revolucionarios, así como con las situaciones de crisis y reforma que se dan a nivel mundial, pudiendo desarrollar proyectos que benefician a la sociedad, trabajando para el cambio individual y colectivo. De esta manera, Steyerl asocia “la reflexión filosófica y política a un activismo crítico (...) sobre los modos de percibir el control, la vigilancia, así como la militarización, la migración, el feminismo o la imagen política, cuestiones a las que considera capaces de crear realidades diversas”. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2015, s.p.). En este proceso, el trabajo artístico no es el resultado de un concepto artístico ni un producto acabado, sino más bien un estadio intermedio de un proceso de reflexión abierta que nunca se acaba. Según Sánchez:

Lo que propongo, pues, es que los académicos no tratemos de inventar nuevas metodologías que enseñar a los artistas, sino que busquemos en el trabajo de los artistas que han investigado en su creación para encontrar las metodologías adecuadas para aplicar en la academia. Es la academia la que debe desplazarse al terreno artístico y no a la inversa (...) Y así, podremos definir la práctica artística como procesual, abierta, transdisciplinar, participativa y compleja, para desde ahí proponer algunos modelos de investigación basados en experiencias concretas (Sánchez, 2009, pp. 334-335).

En ese sentido, García-Huidobro (2015) afirma que la práctica artística como investigación es una práctica transformativa, significando que la creación de conocimiento genera cambios constantes y nuevas ideas, no solo de nosotros mismos, sino también en las imágenes que vamos creando, que comunican nuevas miradas, generando nuevos significados desde su descripción, representación, expresión y forma simbólica. Como propone Sullivan:

Como medio significativo de comprensión humana, la práctica del arte es un trabajo muy consciente, ya que hace un buen uso de los procesos cognitivos que se distribuyen a través de los diversos medios, lenguajes y contextos utilizados para enmarcar la producción e interpretación de imágenes. Hay una cualidad inherentemente transformadora en la forma en que nos involucramos en la práctica artística, ya sea como aprendices o como profesores, y este aspecto dinámico debe adoptarse si se pretende que tenga legitimidad la idea de que la experiencia de estudio se puede conceptualizar como investigación. Tanto el investigador como el investigado son transformados durante el proceso, porque la indagación creativa y crítica es un proceso reflexivo. De manera similar, un espectador o lector cambia por un encuentro con un objeto de arte o un texto de investigación, ya que el conocimiento previo se ve problematizado ante nuevas posibilidades⁶ (Sullivan, 2006, p.28).

La reflexión es un elemento principal, un pensar y repensar que nos permiten acceder a un tipo de conocimiento que nos ayuda a entender y aprehender el mundo en que vivimos, y cómo le damos sentido y generamos nuevos significados sobre aquello que no sabemos, para desvelar nuevas verdades parciales: “es necesario aceptar que la imagen visual está repleta de pruebas potenciales de conocimiento. Se trata de una afirmación plausible si tenemos en cuenta cómo las imágenes funcionan como textos, artefactos y

⁶ “As a significant means of human understanding, art practice is very mindful work as it makes good use of cognitive processes that are distributed throughout the various media, languages, and contexts used to frame the production and interpretation of images. There is an inherently transformative quality to the way we engage in art practice, either as learners or teachers, and this dynamic aspect has to be embraced if the idea that the studio experience can be conceptualized as research is to have legitimacy. The researcher and the researched are both changed by the process because creative and critical inquiry is a reflexive process. Similarly, a viewer or reader is changed by an encounter with an art object or a research text as prior knowledge is troubled by new possibilities”.

acontecimientos que encarnan significados culturales”⁷ (Sullivan, 2010, p.110). Además, la práctica artística como forma reflexiva de investigación genera un conocimiento creativo, ya que sus objetivos, más que representar y confirmar la veracidad de una realidad, son provocar, desafiar e iluminar zonas oscuras (García-Huidobro, 2015). Es una metodología que acepta que los datos no son algo frío, distante y objetivo, sino algo vivo e interpretable, datos sesgados porque están sujetos a la interpretación humana.

Por otra parte, para Sánchez (2009, 2016), así como Pérez Royo y Sánchez (2010), la investigación en artes debe ser entendida como un proceso que se expande más allá de los resultados puntuales, “es temporal, no es estática, sino dinámica; no es simultánea, sino procesual” (Sánchez, 2016, p.38). Lo que debe destacarse es la adquisición de conocimiento a partir de la práctica, no la creación misma, ni la presentación de un producto en formato tradicional, ya que: “una acción, un libro, una conferencia o una pieza duracional son formatos válidos si en ellos se plasma el conocimiento surgido de la práctica” (Pérez Royo y Sánchez, 2010, p.10). Según Sánchez (2016), la investigación en artes puede definirse de la siguiente manera, aunque más que definiciones cerradas, busca las consecuencias y el desarrollo que implican tales afirmaciones:

1. Es un proceso de conocimiento que desborda y trasciende la presentación de un producto. La presentación pública forma parte del proceso, pero no es el proceso en sí mismo y, consecuentemente, no sintetiza el conocimiento generado. Es siempre una selección o edición de un proceso de crecimiento, que articula, selecciona y elimina elementos. Incluso lo que se elimina forma parte del proceso de investigación, tiene relevancia para la construcción del saber.
2. El proceso de conocimiento lo realiza un ser humano, sujeto corporal, interesado, que puede contribuir y participar en el saber.
3. Los procesos de investigación son comunicables, esto es, van más allá del ámbito privado de la investigación. Desde esta perspectiva, si fueran procedimientos incomunicables, serían intrascendentes.
4. La comunicación de los procesos y las prácticas artísticas garantizan una armonía entre la coherencia interna de la práctica y la comunicación de sus temáticas. Por ello, el texto escrito es el medio más eficaz para transmitir las prácticas y los procesos.
5. La investigación en artes aspira a una transformación cultural, simbólica y global, aunque esté situada en un espacio-tiempo determinado.
6. La investigación en artes es una alternativa frente al circuito institucional o comercial del arte, obsesionado con la producción mercantilista. Puede considerarse como un acto de resistencia si su elaboración genera alternativas frente a las instancias políticas o económicas. Es un espacio de trabajo autónomo, “aunque también puede caer en el riesgo de conformar otro circuito paralelo y ser asimilado por mecanismos de carácter no comercial, a pesar de ser productivos para el capitalismo cognitivo” (Sánchez, 2016, p.38).

Para Piccini (2012) se trata principalmente de una investigación inductiva, que puede conducir hacia una multiplicidad de significados, a diferencia de los métodos cuantitativos del positivismo que, tradicionalmente, habían dado preferencia a la búsqueda de verdades universales. Por el contrario, esta nueva metodología trabaja con obras de arte, no porque propongan una tesis con pretensión de ser verificada al modo de la ciencia, sino que las analiza como dispositivos creados para la reflexión y para la obtención de verdades parciales, contextuales, que emergen dentro de entornos colaborativos. Es decir, que Piccini cuestiona el paradigma positivista que defiende posibles hipótesis —verdades terminales—, las cuales impiden avanzar en una nueva puesta en cuestión-tensión los hallazgos. Es inherente a esta metodología trabajar en un espacio libre, que implica dar vueltas sin prisas, y sin alcanzar obligatoriamente un lugar predeterminado. No se trata de obtener un conocimiento en particular, sino considerar diferentes perspectivas relacionadas con una problemática, aproximarse a ella desde posturas renovadas, informadas por la anterior. De manera que el proceso de investigación consiste en sumirse en una intuición, que podría estimarse ciega, para adquirir una visión más distanciada gracias a un cambio de perspectiva, para pasar a encarnar el problema desde un enfoque nuevo:

Sin seguir el esquema de un movimiento dialéctico, sino de un nomadismo que va de figura en figura, y que en el marco de un contexto de investigación está motivado en gran medida por un encuentro y trabajo con los otros (...). Lo interesante es de qué modo se pone en comunicación a personas de distintos ámbitos y disciplinas para que las experiencias circulen de un lugar a otro, de modo que un filósofo llegue a un teatro y una coreógrafa a un espacio académico donde se debaten temas no necesariamente relacionados con su práctica (Sánchez, 2016, pp. 46-47).

Según Cornago (2013), la cuestión radica en lo que se propone como criterio científico que, como tal, debería hacer explícitas las condiciones y las reglas de las cuales nace. Para el autor, eso sería un posible comienzo, partiendo de materiales a través de los cuales construir maneras de actuar, que tiene que ver con el potencial del ser humano, con las capacidades de crear, pensar, recordar, tener afectos y emociones, de fomentar relaciones:

Sacar a la luz, hacer pública esa situación pragmática de un yo hablando a un tú, aunque quede —necesariamente— reinventada, implica construir una metodología sobre un presente concreto que

⁷ “There is a need to accept that the visual image is replete with potential evidence of knowledge. This is a plausible claim if we consider how images operate as texts, artifacts, and events that embody cultural meanings”.

configura a su vez una economía, una forma de plantear el poder, un modo de producción de relaciones, afectos, redes e identidades, por inmaterial no menos real (Cornago, 2013, pp. 18-19).

A pesar de defender y utilizar esta metodología, no podemos ignorar las críticas que ha suscitado en el ámbito científico-académico, dirigidas hacia la subjetividad de los resultados y la valoración por pares. De ahí que desde el siglo pasado surja el debate de, a saber, si toda práctica artística es investigación por sí misma o si, por el contrario, para ser considerada como tal en el ámbito universitario debe formalizar una serie de requisitos que no pueden apreciarse en la práctica artística individual. En ese sentido, actualmente la práctica artística es considerada investigación si su objetivo es ampliar nuestro conocimiento y comprensión al guiar una investigación que sea original, tanto en los procesos creativos, como en los objetos visuales que genera (Borgdorff, 2010; Sullivan, 2010). En consecuencia, se hace necesario dotar al estudio de la práctica artística de un sentido que haga evidente los procesos de creación. La mayor parte de autores coinciden (Hernández, 2006, 2008; Borgdorff, 2010; Pérez Royo y Sánchez, 2010) en que la investigación artística debe realizar contribuciones originales, que puedan añadir nuevos descubrimientos y conocimientos al corpus existente en el área. Borgdorff (2010) lo resume en cuatro criterios que determinan la originalidad de un estudio: a) la investigación tiene que introducir interrogantes, hipótesis; b) se debe justificar la importancia de estas cuestiones en un contexto de investigación específico; c) se deben explicar los métodos de investigación seleccionados y empleados; y d) los resultados deben ser contrastados, documentados y difundidos. Según Pérez Arroyo (2012), cuando la práctica artística es parte de la investigación académica, se debe valorar la actividad creativa desde otra lógica, diferente a la de otros artistas, críticos o amantes de arte. Hay que indagar en otro tipo de referentes, hacer explícita la investigación y discutir el trabajo en otros espacios intersubjetivos, dentro de una comunidad académica familiarizada con las teorías, interpretaciones y explicaciones de los temas que se exploran. Por su parte, Hernández (2006) plantea la investigación en las artes como un proceso cimentado en tres temas principales:

- a) Cuestiones bien definidas, de manera articulada y clara. Son respondidas a través de la investigación y se conectan con los objetivos.
- b) Contexto de investigación explícito y bien descrito, dejando claro las investigaciones que se han realizado en el área y la contribución específica del proyecto. El contexto está relacionado con las cuestiones y debe constar una argumentación que determine por qué esas cuestiones deben ser exploradas y respondidas.
- c) Métodos de investigación especificados, que sean adecuados para responder a las preguntas de investigación y la explicación del por qué es conveniente utilizar esos métodos.

En consonancia con lo anterior, Sullivan (2006, 2010) propone una perspectiva de investigación que permita teorizar la práctica de las artes visuales, situándola con relación a tres paradigmas reconocidos en el ámbito académico: el interpretativo, en el cual el artista interpreta su propio proceso creativo generando conocimientos y nuevos diálogos con la información; el empírico, reflexionando sobre los descubrimientos hallados en la práctica, revisando estrategias y considerando nuevos enfoques; y el crítico, orientado por intereses personales y por visiones imaginativas abiertas a nuevos conceptos y perspectivas. Asimismo, establece cuatro categorías para comprender los actos investigativos en los que se implica un artista, estos es, los actos teoréticos, formativos, interpretativos y críticos, que analizamos brevemente a continuación:

- a) La producción artística requiere e implica operaciones conceptuales complicadas, no es pura sensibilidad ni misticismo inaprensible, sino que siempre necesita del pensamiento. Esto es lo que nuestro autor llama actos teoréticos, que consideran al artista como un pensador profundo que utiliza una amplia gama de herramientas conceptuales, enfoques creativos y contextos: “la tarea consiste en reclamar un lugar legítimo para el artista en el proceso de investigación”⁸ (Sullivan, 2006, p.30).
- b) En los actos formativos, la comprensión surge dentro de un procedimiento de experimentación con las formas, los materiales, las propiedades y las cualidades, que se convierten en los medios por los cuales se exploran y expresan las preocupaciones del creador. Según Sullivan, son equiparables a las estrategias de investigación tradicionales, tales como la confirmación u observación empírica: “esta intención reflexiva alimenta una tendencia exploratoria a medida que se crean nuevas formas e imágenes, y estas abren la posibilidad de nuevos significados”⁹ (Sullivan, 2006, p.31).
- c) Los creadores desarrollan actos interpretativos; con esto se refiere a que la práctica artística no es solo individual, sino un proceso público que tiene el potencial de transformar la manera en que entendemos la realidad. Dentro de la práctica artística reflexiva se produce una especie de saber comunicativo, nacido de un impulso y de una necesidad de diálogo pedagógico para compartir las comprensiones críticas con los demás. Por lo tanto, se comparte la comprensión estética, así como la complejidad de conceptos y técnicas. De manera que los actos interpretativos abren el espacio: “entre el artista, la obra de arte y el entorno, a medida que se adoptan diferentes intereses y

⁸ “The task is to claim a legitimate place for the artist in the research process”.

⁹ “This reflective intent fuels an exploratory tendency as new forms and images are created, and these open up the possibility of new meanings”.

perspectivas. El resultado es una nueva comprensión que se filtra a través de la comunidad interpretativa de escritores y teóricos del arte”¹⁰ (Sullivan, 2006, p.32).

- d) Un artista desarrolla actos críticos, ya que, de alguna manera, hay una intencionalidad de cambiar el mundo:

La acción crítica implica una postura tanto reactiva como proactiva, que responde a circunstancias y contextos que requieren atención. Las obras de arte se han utilizado durante mucho tiempo como instrumento de acción social y política, aunque a veces los artistas se ven en apuros para demostrar lo que realmente consiguen con sus acciones (...) A Maxine Greene (2003), sin embargo, le gusta decir que el arte no puede cambiar el mundo, pero puede cambiar a alguien que sí puede hacerlo”¹¹ (Sullivan, 2006, p.33).

El punto de vista de Piccini (2012), es que, a través de esta metodología, eminentemente práctica, se sabe poco o nada sobre el experimento antes de comenzar el mismo, con lo que cumplir con los requerimientos académicos de protocolos de investigación tradicionales es muy complejo: “En los procesos creativos, los *insights* más significativos, suelen llegar por sorpresa, inesperadamente e incluso en contra de la voluntad del investigador” (Piccini, 2012, p.5). Es posible tener una intuición o convicción respecto a los resultados que podrían encontrarse, sobre lo que se necesita, pero lo que determina el conocimiento a través del arte es la emanación de significado a través del propio proceso creativo, del hacer. Para la autora, sería un avance y una solución experimental mostrarse vulnerable y humilde al desvelar las dudas que surgen durante el proceso de recolección de datos para este tipo de estudios, aunque después los datos se puedan demostrar como fiables. Según ella, es una manera de cuestionar y romper con la idea de la autoridad académica tradicional. Incluso, más allá de lo académico, la práctica artística como investigación tiene implicaciones en el ámbito político y epistemológico. Es una perspectiva que problematiza la hegemonía del texto y la estructura disciplinar de los saberes, tan típica del siglo XX. Al trabajar desde la práctica artística, se relativiza y se cuestiona la disciplina en tanto en cuanto mecanismo de regulación de la conducta, que implica la normalización y jerarquización de los saberes, cuya consecuencia es el control del discurso (Foucault, 2002). Siguiendo la terminología foucaultiana, la práctica artística es una antidisciplina que “pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico imperante” (Contreras, 2013, p.81), amenazando una de las fronteras más inamovibles de la academia, esto es, la división entre saber práctico y conocimiento intelectual.

5. Conclusiones

Para concluir señalar que la metodología de la práctica artística como investigación proporciona una perspectiva con la que analizar la realidad desde una visión menos jerárquica y más fructífera, encontrando otras formas de vehicular ideas y sensaciones, con la determinación de contribuir a crear un acceso al conocimiento y a una sensibilidad menos jerárquicas. Concebida de esta manera, la metodología presenta múltiples posibilidades, ya que ofrece la oportunidad de involucrarse en una creación-investigación que lleva aparejado un proyecto de transformación. Es relevante compartir los procesos artísticos con otros; que la cultura ayude a reconstruir el mundo, promoviendo la vida democrática y en armonía con el territorio. Esta metodología de la práctica artística como investigación es transformadora, ofrece amplias posibilidades, al estudiar las artes más allá del modelo anglosajón de universidad productivista y liberal, más pendiente de los índices de impacto que de la creatividad. Este artículo extrae reflexiones relacionadas con los procesos creativos y con los productos de la creación, que son transferibles fuera del ámbito académico, incluso más allá del mundo del arte; siendo posible alcanzar ámbitos de la sociedad que se beneficien de ella, por ejemplo, a través de proyectos pedagógicos de democratización radical de la práctica artística, mediante procesos de acción transformadora basados en la educación formal y no formal, viendo lo que necesitan las comunidades, las minorías excluidas, y no solo los investigadores.

Referencias

- Alba, G. y Buenaventura, J-G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investiga-creación. *Cuaderno 79/ Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 21-49.
- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (2), 537-552. <http://dx.doi.org/10.5209/aris.68916>
- Barone, T. (2001). Science, Art and the Predispositions of Educational Researchers. *Educational Researcher* 7, 24-28. <http://dx.doi.org/10.3102/0013189X030007024>
- Borgdoff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes (Trad. Alfonso López Alloza). *Cairon: Revista de Estudios de Danza*, 13, 25-46. (Obra original publicada en 2006).
- Borgdoff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University.
- Cornago, O. (2013). La práctica artística como alegoría de la investigación Artes y Humanidades: una

¹⁰ “Among the artist, artwork, and the setting as different interests and perspectives are embraced. New understandings result as they are filtered through the interpretive community of art writers and theorists”.

¹¹ “Critical action implies both a reactive and proactive stance, which is responsive to circumstances and contexts that require attention. Artworks have long been used as an instrument of social and political action, yet artists are sometimes hard pressed to show what their actions actually achieve (...) Maxine Greene (2003), however, is fond of saying that art cannot change the world, but it can change someone who can”.

- cuestión de formas (de hacer). *Conceição | Conception*, 2(1), 2-20. <http://dx.doi.org/10.20396/conce.v2i1.8647708>
- Contreras Lorenzini, M-J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poesis*, 21-22, 71-86.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia* (Trad. Jordi Claramonte). Paidós. (Obra original publicada en 1934).
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 41-54). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, UNESCO.
- Dussel, E. (2020). *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Trotta.
- Eisner, E-W. (1998). *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa* (Trad. David Cifuentes y Laura López). Paidós. (Obra original publicada en 1990).
- Feyerband, P-K. (1993). *Against method: Outline of an anarchistic theory of knowledge*. Verso. (Obra original publicada en 1975).
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo veintiuno editores. (Obra original publicada en 1975).
- Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers series*, 1(1), 1-5.
- García-Huidobro, M-R. (2014). *Repensar la identidad artista-investigadora, desde el proyecto "Diálogos con mujeres artistas docentes"*. Universitat de Barcelona.
- García-Huidobro, M-R. (2015). Repensar la identidad artista-investigadora, desde el proyecto "Diálogos con mujeres artistas docentes". *Arte, Individuo y Sociedad*, 27 (2), 197-211. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n2.44201
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H-J. Pérez López, *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85– 118.
- Hernández Hernández, F. (2012). Prólogo. La investigación artística: una indagación que da cuenta de un proceso que se hace público. En R. Pérez Arroyo, *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas* (pp. 11-18). Editorial Alpuerto S.A.
- Kuhn, T-S. (1989). *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos* (Trad. José Romo Feito). Paidós.
- Kuhn, T-S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas* (Trad. Agustín Contin). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1962).
- Lakatos, I. (1989). *La metodología de los programas de investigación científica* (Trad. Juan Carlos Zapatero y Pilar Castrillo). Alianza Universidad. (Obra original publicada en 1978).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Museo Reina Sofía] (16 de noviembre de 2015). *Hito Steyerl. Duty-Free Art*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZyBNCKpz6FI>
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Alpuerto S.A.
- Pérez Royo, V. y Sánchez, J-A. (2010). La investigación en artes escénicas. Introducción. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 5-13.
- Piccini, R. (2012). Investigación basada en las artes. Marco Teórico para T.E. *Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1-15. https://www.academia.edu/30400541/Investigaci%C3%B3n_Basada_en_las_Artes
- Read, H. (1982). *Educación por el arte* (Trad. Luis Fabricant). Paidós. (Obra original publicada en 1943).
- Ruiz, C-E. (2000). Educación por el arte, de H. Read. *ALEPH*, 114, 77-94.
- Sánchez, J-A. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 35, 327-335.
- Sánchez, J-A. (2016). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 12 (19), 36–51.
- Silva Flores, V. (10 de julio de 2015). *Práctica artística como investigación: Aproximaciones a un debate*. Comunicación del II Congreso Internacional de Investigación en las Artes Visuales ANIAV, Valencia, España.
- Steyerl, H. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. (Trad. Marta Malo de Molina). Transversal. <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>
- Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, 48:1, 19-35. <http://dx.doi.org/10.1080/00393541.2006.11650497>
- Sullivan, G. (2010). *Art Practice as research. Inquiry in the visual arts*. Sage Publications. (Obra original publicada en 2004).
- Sullivan, G. (2011). The Artist as Researcher. New Roles for New Realities. En J. Wesseling (Ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher* (pp. 79-101). Valiz Antennal.