



AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

28 situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Sinergia de la Triada del Arte y la Investigación-Creación

Synergy of the Triad of Art and Research-Creation

Recibido: 10-02-21
Aceptado: 30-04-21

Javier Esis y Hugo Barboza

Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Arte
Maracaibo, Venezuela
jeesis@gmail.com ;
hugobarboza6@hotmail.com

Resumen

Con el propósito de relacionar sinérgicamente los tres elementos de la Triada del Arte (Artista-Obra-Público) como soporte configurador de la investigación-creación, se desarrolla esta breve aproximación teórica, fundamentada desde lo epistemológico y psicológico, tomando como base el Pensamiento Complejo, propuesto por Morín (1999), el principio Holístico de Hurtado (2000) y el Modelo Sistémico-Estructural de Martínez (2012), mediante una revisión bibliográfica-documental de autores como Valladares (2013), Barriga (2011), Daza (2009), Briones (2002), Roger (1999), La Cerda (1993) Matthew Lipman (1990), Archer (1995), Taylor y Bogdan (1987), Kuhn (1975), entre otros. Se concluye que en el Arte, la confluencia entre los Paradigmas Positivista, Interpretativo y Socio-crítico, conduce al sujeto-artista a asumir nuevos métodos y visualizarlos desde lo complejo, lo sistémico, donde lo intuitivo y lo subjetivo, lo sensitivo y lo estético, lo objetivo, lo empírico y lo pragmático se entremezclan, para comprender fenómenos propios de la dimensión artística y validar científicamente los resultados.

Palabras clave: Triada del arte, sinergia, paradigma, holismo, investigación-creación.

Abstract

With the purpose of synergistically relating the three elements of the Art Triad (Artist-Work-Public) as a shaping support of research-creation, this brief theoretical approach is developed, based on the epistemological and psychological, based on Complex Thought, proposed by Morin (1999), the Holistic principle of Hurtado (2000) and the Systemic-Structural Model of Martínez (2012), through a bibliographic-documentary review of authors such as Valladares (2013), Barriga (2011), Daza (2009), Briones (2002), Roger (1999), La Cerda (1993) Matthew Lipman (1990), Archer (1995), Taylor and Bogdan (1987), Kuhn (1975), among others. It is concluded that in Art, the confluence between the Positivist, Interpretative and Socio-critical Paradigms, leads the subject-artist to assume new methods and visualize them from the complex, the systemic, where the intuitive and the subjective, the sensitive and the aesthetic, the objective, the empirical, and the pragmatic intermingle, to understand phenomena typical of the artistic dimension and scientifically validate the results.

Keywords: Art triad, synergy, paradigm, holism, research-creation.

Desencuentros y laberintos epistemológicos en el artista

En el mundo de la ciencia los investigadores desarrollan sus trabajos en medio de diversas confusiones epistemológicas, que a la postre inciden en el proceso de la investigación científica. Una de ellas es la confluencia de lo cualitativo, lo cuantitativo y lo socio crítico, empujando al investigador a asumir una nueva postura que puede visualizarse como otro paradigma. Tal confluencia es la que se le presenta al artista-sujeto cuando asume un estudio riguroso en el ámbito de la creación artística, en su afán por sistematizar sus elementos teóricos y prácticos, viéndose inmerso en un proceso metodológico muy sui generis, donde además se entrecruzan su modo de construcción artística, su cosmovisión y sus perspectivas de creación.

En este artículo se asume la Triada del Arte como eje configurador de la Investigación-Creación. Pero ¿qué es una Triada? Para Álvarez (2003), es la unión de tres cosas en una o, lo que es equivalente, la unión de dos cosas en una tercera distinta de las dos primeras, haciendo hincapié en que existe una forma de pensamiento, de percepción, de teorización sobre el entorno, las ciencias y las artes.

Mención aparte merece lo relativo al Paradigma complejo, propuesto por Edgar Morín, la mirada epistemológica del Holismo, planteado por Hurtado (2000) y la propuesta del Pensamiento Sistémico de Martínez (2012). Por ello, se aborda la concepción del sujeto-artista, del objeto-obra artística como producto final y del público-espectador, como elementos interrelacionados, donde tanto el proceso de investigación como el de creación marchan paralelos, en la búsqueda de nuevos aportes y experiencias en pro del fortalecimiento de las artes.

Finalmente, se plantean algunas conclusiones pertinentes para los artistas que desarrollan estudios paralelos a sus procesos de creación, las cuales orientarán otros procesos de investigación artística como contribución al desarrollo del arte como disciplina científica.

Enfoque de la investigación-creación: ¿Confluencia paradigmática?

El reto que impone un cambio de la mirada sobre la naturaleza y sus relaciones con el mundo inserta al ser humano como parte interactuante y ser que siente, sobre todo que la re-crea desde su propia construcción de conocimientos, saberes y actuaciones, gracias a un renovado posicionamiento epistemológico.

Ya lo decía Valladares (2013) pues este repensarse “nuevamente” desde esta cosmovisión, ha estremecido al conocimiento científico y a los paradigmas que rigen a los procesos de investigación y la creación en el arte, posicionando la noción investigativa y la cuestión relativa a su alcance frente a un debate que cobra cada vez más fuerza

en el ámbito tanto científico-académico como artístico.

Todo comenzó con Descartes, en su obra *Discurso del método*, cuando sentenció que había que “fragmentar todo problema en tantos elementos simples y separados como sea posible”, lo que permitió fundamentar el paradigma conceptual de la ciencia durante varios siglos. De acuerdo con Martínez (2012), a esto reaccionó la psicología de la Gestalt, desde fines del siglo XX, cuyos teóricos establecieron un nuevo puente con Aristóteles, lo que vino a constituir una teoría epistemológica del concepto de estructura; pero una década después surge el estructuralismo francés, gracias a los aportes lingüísticos de Saussure.

Luce pertinente entonces citar a Thomas Kuhn (1975) quien define el Paradigma de Investigación como “una concepción general del objeto de estudio de una ciencia, de los problemas que deben estudiarse, del método que debe emplearse en la investigación y de las formas de explicar, interpretar o comprender, según el caso, los resultados obtenidos por la investigación”. Es decir, actúa como un modelo aceptado que incluye leyes, teorías, aplicaciones e instrumentaciones de una realidad estudiada.

Al respecto Angulo (2012) refiere que la popularidad del Paradigma se debe a la circunstancia particular en la que fue usada por Kuhn, quien se interesó en los cambios radicales de aceptación pública que ocurrían en el terreno de las ciencias naturales en su intento por explicar tales cambios desde una perspectiva histórica y socio-cultural, definiéndolo como un “conjunto de logros compartidos por una comunidad científica”, que intenta buscar soluciones legítimas a fenómenos planteados, haciendo referencia a cada una de esas conquistas del conocimiento científico, que se imponían con el tiempo y que, como si fueran “modas”, comenzaban por desplazar a la tendencia vigente, hasta ser una tendencia dominante, que luego sería desplazada sucesivamente por otro nuevo paradigma naciente, siempre dentro de un mismo esquema estructural que él proponía como explicación a las revoluciones científicas; es decir, cuando un paradigma científico agota su capacidad para explicar la realidad y su poder de generar nuevo conocimiento útil, lo aconsejable y lógico es concebir otro, cambiar el modo de pensar a partir de nuevos conceptos básicos, de nuevos axiomas, de nuevos presupuestos para comprender la realidad.

Análogamente, para Sabino (1994) es un modelo que no deja de ser colectivo y validado por la comunidad científica, mientras que para La Cerda (1993, p. 27) “detrás de cada modalidad investigativa, hay una concepción filosófica que la sustenta teóricamente”, asumida como un modelo que lleva implícita una cosmovisión del mundo científicamente aceptada o convencional que le impone al investigador una forma de analizar e interpretar los hechos, cuyo resultado es un valor agregado para la producción de nuevos conocimientos pero que, aun así, no dejan de estar “contaminados” ideológicamente.

Para Briones (2002), el Paradigma es un modo de hacer ciencia o la representación mental que subyace en cada investigador a la hora de asumir los fenómenos o problemas, de donde se desprende la naturaleza de sus métodos para comprenderlos, propósito único y básico de toda investigación científica. Aunado a este planteamiento, considera que la concepción filosófica, el abordaje referencial y los procedimientos metodológicos son "puntos intermedios" que sustentan los enfoques propios de la investigación, resaltando que no es más que la traducción en términos operativos y metodológicos de las ideas, conceptos y representaciones teóricas que se logran sobre el objeto de estudio, donde descansa o se sitúa el problema o fenómeno.

Ciertamente, los paradigmas originan puntos intermedios de carácter operativo y metodológico y los conceptos teóricos propios sobre los cuales se sustenta la investigación, concebidos estructuralmente de forma fraccionada, pero que en su concepción no contradice el principio holístico abordado por Hurtado (2000), el cual lo abarca todo, de principio a fin y donde los puntos intermedios se asumen de forma integrada. Patton (1980, en Hurtado, 2000) lo corrobora cuando define el Paradigma como una perspectiva, un modo de desmenuzar la complejidad de la realidad con un carácter normativo. La Cerda se opone y sostiene que viene a ser la esencia epistemológica que baña toda la investigación para solucionar las contradicciones entre la teoría y la práctica, y efectivamente su razón de ser en la ciencia permite la legitimación del conocimiento científico.

Desde esta mirada, hoy el término Paradigma científico comúnmente se usa para definir una postura, o un modo sistemático de hacer ciencia, opción que se expresa mediante diversos procesos o vías técnico-instrumentales y que responde a una manera de ver el mundo y sus procesos de producción.

Ante esta confluencia epistemológica, los paradigmas Positivista o Empírico (Analista Racionalista), Post Positivista (Cualitativo o Interpretativo) y Socio-crítico (Emancipador) enfrentan a los artistas-investigadores a una gran disyuntiva, cuando llevan a cabo investigaciones para sustentar la creación de sus obras: ¿Cuál se debe asumir? Es esta la interrogante común que surge cuando, en medio de tantas confrontaciones y lagunas teóricas-epistemológicas, los sujetos, atados a una cosmovisión y una intuición especial, desarrollan una creación artística propia, fundamentándola en un estudio riguroso, sistematizado, coherente y aceptable para la comunidad científica. No obstante, uno de los aspectos primordiales de este tipo de investigación radica en la conceptualización y sistematización del proceso creativo y todo lo que implica como categoría esencial de cualquier actividad transformadora, generadora de cambios e innovaciones.

Hay que hacer hincapié en que, desde las Ciencias Humanas, la Teoría Sistémica tiene gran influencia y ha hecho resurgir una nueva imagen del ser humano,

cuyas investigaciones están centradas en la personalidad. De hecho, cada artista y cada una de sus obras reflejan su personalidad. De allí que sean muchas las corrientes psicológicas que confluyen, bajo un denominador común, hacia esa visión holística y humanista del hombre, y a su vez sistémica, como lo plantea Martínez (2012), siendo una de ellas la Psicología de la Cognición, que prioriza el "aprendizaje significativo", propuesto por Ausubel, quien asume que el aprendizaje por descubrimiento no debe presentarse como negación del aprendizaje por exposición (recepción), ya que ambos pueden ser eficaces como estrategia de enseñanza.

Gracias a la capacidad intuitiva del ser humano, la versatilidad y libertad de acción crece en la escala evolutiva en la medida que se refiere a procesos de orden superior; en los seres humanos el más resaltante es el "proceso creador", concepto que se revela y denuncia como contradictorio a la imposición de cualquier norma, guía o metodología; por ello, no se puede señalar un camino seguro y cierto al sujeto-artista-investigador, para buscar un punto de vista que aún desconoce. La modalidad y estilo del proceso creador es además muy peculiar en cada investigador y mucho más si este es artista; en general, depende mucho de su propia personalidad.

Ante una realidad tan vasta y divergente como las Artes, los paradigmas de investigación confluyen, interactúan y se fusionan en uno solo; pero las teorías, conceptos y visión epistemológica sobre los fenómenos que el sujeto-artista aborda en sus investigaciones, deben estar contenidos, validados, argumentados y plasmados en sus creaciones artísticas. En pocas palabras, la obra resultante debe comunicar, proyectar e iluminar al espectador el mensaje o postura del artista.

A este planteamiento se suma también Martínez (2012) quien destaca que en las Ciencias Humanas, "todo nos lleva, de una u otra forma, y nos fuerza a enfrentarnos con realidades muy complejas que constituyen "tonalidades", "sistemas", o "estructuras" dinámicas en los diferentes campos del conocimiento científico y constituye un nuevo paradigma de "sistema", en contraste con el paradigma analítico, mecanicista, lineal-causal de la ciencia clásica, que se deriva de la epistemología del positivismo lógico, del empirismo y de la teoría cognitiva, ya superada en estos tiempos. Añade este autor que la comprensión, en cambio, de toda entidad que sea un sistema o una estructura dinámica requiere del uso de un pensamiento o una lógica dialéctica, pues no le basta la relación cuantitativa-aditiva y ni siquiera es suficiente la lógica deductiva, ya que emerge una nueva realidad que no existía antes y las propiedades emergentes no se pueden deducir de las premisas anteriores.

Por esta razón, Martínez (2012) aconseja entonces el Modelo Sistémico-Estructural, desde la perspectiva de la Gestalt, la cual plantea que "las realidades no están compuestas de agregados de elementos, sino que forman totalidades organizadas con fuerte interacción, y su estudio

y comprensión requiere la captación de esa dinámica interna que las caracteriza”.

Lo expuesto anteriormente muestra que el sujeto-artista-investigador transita en medio de un paradigma cuya complejidad navega en lo cuantitativo-empirista, lo cualitativo-interpretativo y lo socio-crítico, erigiéndose en una perspectiva integrada, en su constante deseo de expresarse desde sus diferentes posturas ideológicas, pero donde lo intuitivo también se enlaza con lo sensitivo y lo estético, para comprender fenómenos que se producen desde estas dimensiones, validando sus resultados.

Es pertinente señalar que la Teoría del Pensamiento Complejo también establece que la realidad se comprende y se explica “simultáneamente desde todas las perspectivas posibles”; y si lo enfocamos a una acción, ésta se debe estudiar de forma compleja y global, y no dividiéndola en pequeñas partes para facilitar su estudio, ya que se limita el campo de acción del conocimiento, lo que crea en el artista-sujeto investigador un gran reto a la hora de producir su creación.

Es así como la realidad, el pensamiento y el conocimiento se vuelven oscuros, inasibles e inexplicables, por lo que es preciso soportarse en la perspectiva de la complejidad para comprender y aprehender el mundo. Así pues, la investigación-creación de un fenómeno artístico puede depender de estas perspectivas: sistémica, holística o compleja (estudio desde el todo o todo múltiple) y reduccionista (estudio solo desde las partes), sin obviar sus relaciones intrínsecas y la visión interpretativa socio-crítica emancipadora.

Con respeto al pensamiento sistémico, Martínez (2012) recalca que:

Criticar una posición o una teoría es entrar en ella, explorarla, articularla y examinar sus consecuencias, es buscar contradicciones internas y tratar de eliminarlas; es señalar una contradicción entre una teoría y ciertos hechos sólidamente probados. Vista de ese modo, la crítica sistémica consiste en una dialéctica, en un proceso en espiral (que se aleja y regresa siempre, pero cada vez en una nueva forma más rica y más esclarecedora, es decir, que va elevándose de nivel), que se vale de todos los recursos intelectuales y explora de manera rigurosa los diferentes puntos de vista, los analiza y evalúa, con el fin de lograr un conocimiento más genuino y seguro.

No hay que obviar que la noción de capacidad del pensamiento complejo fue acuñada por Morín (1999) y se refiere a la capacidad de interconectar distintas dimensiones de lo real. Ante la emergencia de hechos u objetos multidimensionales, interactivos y con componentes aleatorios, el sujeto se ve obligado a desarrollar una estrategia o acción de pensamiento que no sea reductiva ni totalizante, sino reflexiva y dialéctica. Roger

(1999, p. 1), refiriéndose a Morín nos dice que:

Nos ha enseñado a situarnos en un espacio metodológico en donde separar y distinguir nunca es cortar; en donde unir y conjugar nunca es totalizar sino pensar la globalidad al mismo tiempo que la retroactividad y recursividad entre lo global y lo parcial. (...) el método de la complejidad huye tanto del reduccionismo a la parte como del reduccionismo al todo al mismo tiempo que tiene sentido del carácter circulante del conocimiento.

Lipman (1990), quien orientó en esa dirección sus investigaciones acerca del desarrollo del pensamiento complejo en la enseñanza, sostiene que es el más apto para integrar, contextualizar, globalizar; pero al mismo tiempo reconocer lo singular, individual y concreto de un fenómeno, lo que a nuestro modo de ver debe ser valorado y aplicado por los docentes-investigadores de las escuelas de arte de las universidades.

Con relación a la modalidad de investigación-creación, Valladares (2013) expresa que uno de los más graves problemas es que los investigadores (y los docentes) no saben cómo enfrentarla. Además, acota: “tener en cuenta la metodología puede funcionar, pero durante el proceso de investigación ésta difiere de asumirla como si fuera el propio proceso investigativo; lo que presupone no tener en cuenta la reflexión, desvalorizarla, devaluarla, desde la dinámica compleja del pensamiento que se genera en el mismo”.

Por otra parte, Valladares enfatiza que el supuesto autorreferencial que tiene el sujeto que investiga con relación a este proceso y a su “objeto” o “campo de indagación” se torna complejo, ya que en el arte “se cultiva” en su propio proceso de creación y de transformación, en su interacción con los otros, en un ir y venir recursivo.

Así, en este proceso el sujeto-artista parte de sus cosmovisiones y proyecta manifiestamente “nuevas formas de relacionarse con la investigación a partir de sus necesidades, intencionalidad y contextos, por lo que se generan nuevas vías que le permitan legitimar sus saberes y “lenguajes artísticos”; lo que descalifica la idea de “una metodología previamente establecida” la cual se refleja a través de “lenguajes científicos” (Valladares, 2013). Aun así advierte que la investigación en, sobre y para las artes, reconocida desde las ciencias, hoy solo se refleja como un conjunto de micro-campos, casi segregados unos de otros, aunque ciertamente aporten un resultado científico necesario, donde las artes tienen sus particularidades y cualidades propias; pero,

esta fragmentación aleja al investigador de la tendencia integradora, de realizar un análisis complejo para visibilizarlas como unidades diversas dentro de la totalidad que representa la práctica artística inmersa en los procesos de investigación-creación y sus conexiones con la

pesquisa científica. (Valladares, 2013)

Conviene recalcar que cuando se asume como enfoque la investigación-creación, el producto final siempre resultará una obra artística; es por ello que la Triada del Arte (artista-obra-público) se constituye en el eje configurador de esta modalidad, y necesariamente debe asumirse de forma integral, pues de lo contrario no se estaría abordando dicho enfoque.

Carreño (2014) en un interesante trabajo publicado en la Revista Situarte de la FEDA-LUZ, recalca que la investigación-creación fue aprobada por el CONDES como una modalidad de investigación. Pero advierte que desde el principio su definición ha sido problemática, y con el tiempo la discusión se ha hecho más compleja, según Pinson (2009) y Chapman y Sawchuk (2012), por lo que es necesario continuar indagando para concretar su definición plena y, a la luz de la experiencia, despejar dudas o formularnos nuevas interrogantes sobre ella.

Sin embargo, a diferencia de lo planteado por Barriga (2011), hay que considerar que la obra artística no es el objeto de estudio, más bien es la respuesta al fenómeno abordado, la depositaria de todos los conceptos, teorías y visiones propias de su creador, fundamentadas en una relación de reciprocidad epistemológica, que emerge desde la búsqueda consciente e inconsciente, además muy intuitiva, del conocimiento oculto que subyace en los procesos artísticos de cada artista-investigador.

De esta forma, se puede apreciar en ese "ir y venir" recursivo, dónde se ubica el objeto de estudio abordado, cuyo fenómeno artístico demanda multi-métodos, si así lo requiere el sujeto-artista, para lograr la creación de la obra deseada. Visto así, un sujeto-artista que busque la validación de sus aportes y resultados ante la academia y el gremio artístico, debe recurrir a un proceso de investigación sistematizado, para fundamentar su obra, incluso sin descartar teorías previamente establecidas y fundadas desde otros paradigmas o generando nuevos aportes teóricos con relación al fenómeno abordado y su proyección artística en la obra. Por esta razón, para Barriga (2011, p. 319), la investigación artística en el ámbito universitario es:

La experimentación del sujeto creativo (educador artístico-artista-investigador) con diversos elementos de los lenguajes artísticos (musicales, plásticos y visuales, danzarios, literarios, o escénicos, entre otros) por él seleccionados, que resultan en una obra individual única, por parte del sujeto creador, quien a través del discurso o reflexión intentará una aproximación personal al conocimiento (de tipo histórico, social, cultural, político, semiológico, ambiental, ideológico, real o ficticio, entre otros) de un hecho, idea, o experiencia, sobre el objeto creado.

Todo lo expuesto anteriormente es corroborado

por Barboza (2016), quien dictó un taller sobre Investigación-Creación en el Congreso de la Facultad Experimental de Artes 2016 y reconoció que en sus 25 años de trayectoria artística produjo como coreógrafo más de 100 obras dancísticas con la Compañía Danzaluz de la Universidad del Zulia (Maracaibo, Venezuela), pero sin desarrollar sus procesos de sistematización de experiencias para validar sus investigaciones, negándole inconscientemente sus aportes a la comunidad científica-artística.

Lo antes expuesto es aclarado por Daza (2009, p. 90) quien recalca que esta modalidad es un discurso nuevo, donde la Triada del Arte juega un papel importante a la hora de analizar lo que sucede con la investigación-creación, en un intento por comprender los fenómenos artísticos, aunque hoy no sea valorada como método investigativo propio del ámbito de las artes; por ello:

- La comunidad académica y científica debe estar al frente del debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes.
- Consolidar una comunidad académica artística para las artes, tarea ardua y difícil, por el pensamiento generalizado, pues se cree que el artista es individualista, solitario y se le dificulta crear comunidad.
- Tomar prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales y Humanas, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación-creación como un método investigativo propio.

Por ello reafirma que un creador-investigador que proyecta, no puede dejar de hacerlo y para que estos procesos de imaginación y creatividad se den hay que romper con el paradigma dominante e ir en contra de lo que él mismo ha sido, ya que debe tener la capacidad de re-crearse a sí mismo, constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse, saber hacer uso y experimentación de nuevas técnicas, trascenderlas hasta llegar a inaugurar el porvenir. Es decir, el primer reto del creador-investigador es romper con sus propios esquemas para proponer otros nuevos y diferentes, y es esta su principal característica. Al respecto, Daza (2009, p. 90) aclara: sin ellos el arte no habría podido ser y existir durante la historia. Ellos son el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público quien recibe la obra o propuesta artística. Hay que aclarar que estos términos han cambiado dependiendo de la época en la que se desarrollan. Sin embargo es claro que esta triada no puede ser apartada y dependen los unos de los otros para poder ser, no hay obra sin creador, no hay obra sin espectador pero no hay creador sin obra.



Figura 1
Confluencia paradigmática del sujeto-artista-investigador.

El sujeto de la investigación-creación: Entre la obra o el objeto de estudio

En la relación sujeto-objeto, Barriga (2011) dice que en la creación artística, parte de la materia prima viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, pues cada obra producida es inseparable del sujeto creador de la investigación-creación; en pocas palabras, son dos en una, pero madurada y conceptualizada en referencia al objeto de estudio.

También refiere que en este nuevo enfoque de investigación, el artista es objeto de estudio y sujeto-investigador a la vez, arte y parte del fenómeno a investigar, donde no solo la obra de arte y la práctica artística es lo apreciable, sino también la transformación que sufre el sujeto creador y los procesos que se presentan a través de la investigación. Es necesario no confundir la obra artística como producto, con el objeto de estudio de la investigación donde, entre otras cosas, se asientan las experiencias y la cosmovisión del artista. Es decir, el sujeto-artista-investigador, es la obra artística, más no el objeto de estudio donde radica el fenómeno o problema a ser indagado heurísticamente.

Al respecto, Archer (1995) explica que para mirar la naturaleza subjetiva de las actividades artísticas es necesario que el investigador esté claro teóricamente, aún impregnado de su ideología, definida como un sistema general de explicaciones donde su interpretación hace que el mundo sea más perceptible para los que se inscriben en él, así el sujeto puede fundamentar sus investigaciones desde la subjetividad, gracias a su capacidad intuitiva.

El solo hecho de producir una obra de arte no significa que sea un riguroso y sistemático proceso de

investigación, ya que éste debe trabajar sobre una realidad, donde se dan diferentes problemas o fenómenos, mediante un método, para poder ofrecer nuevos aportes o resultados, y unas conclusiones que puedan ser validadas, aceptadas y reutilizadas por otros investigadores, como parte de una comunidad científica, como es el caso de las universidades o centros de investigación.

Para aclarar estos conceptos tan relevantes de la investigación-creación, es necesario ubicarlos, primeramente, en su definición básica. Carvajal (2013) señala que "Toda investigación científica, toda actividad científica y tecnológica se realiza sobre el objeto de investigación. Es decir, sobre un ser existente, sobre un fenómeno objetivo y real de la sociedad, de la naturaleza inanimada o de la naturaleza viva."

A su vez ofrece algunos ejemplos asociados con los artistas en su práctica diaria, pero deja de lado lo referente a las artes, centrándose en lo Óptico (visión, color e imagen), teniendo como objeto la luz y los fenómenos lumínicos; lo Cibernético (transmisión del mensaje y el feedback asociado a objetos), cuyo objeto de estudio es la información, como propiedad de la materia; y finalmente, lo Químico Orgánico, cuyo problema es la síntesis orgánica y tiene como objeto la molécula orgánica.

Como puede observarse, la relación objeto y sujeto en la investigación va implícita, porque el sujeto sólo existe en relación con un objeto, y esto parece indispensable ya que quien se prepara como científico a la hora de desarrollar un estudio de este tipo, debe saber distinguir el concepto del objeto de su investigación.

Para Carvajal (2013) el objeto es "todo sistema del mundo material, de la sociedad, de la naturaleza, de la información o del conocimiento, cuya estructura o proceso, presenta al hombre una necesidad por superar". No obstante, no debe confundirse el objeto con el fenómeno estudiado, ya que el objeto es el sistema en donde el problema o fenómeno existe y se desarrolla, es decir, está contenido en el objeto. Por ejemplo, para un sociólogo los conflictos entre pandillas de una comunidad revelan un problema, mientras que la comunidad es su objeto. ¿Y para el artista? Los problemas o fenómenos de la creación artística constituyen su problema o fenómeno, mientras que el Arte, concebido desde sus distintas disciplinas artísticas (danza, teatro, música, plástica, cine, literatura, etc.), se constituyen en su objeto de estudio.

Por eso es necesario aclarar que, aunque el sujeto y el objeto de estudio se interrelacionan, no se debe confundir la obra artística, producto de la investigación-creación, con el objeto, aunque su huella, su espíritu, esté contenido en ella. En pocas palabras, el artista y su práctica se funden en la obra, y viceversa, pero la obra no es el objeto de estudio, que se in-visibiliza y se plasma en su transición hacia la concreción final de la obra.

Cuando se plantea que la obra es el sujeto-artista se debe a que su concepción o ideación, e incluso su producción, le pertenece, es como la procreación de un

hijo, por lo que su esencia está implícita en toda su creación, reflejando ante el público toda la sistematización teórica asumida para lograr su producción artística.

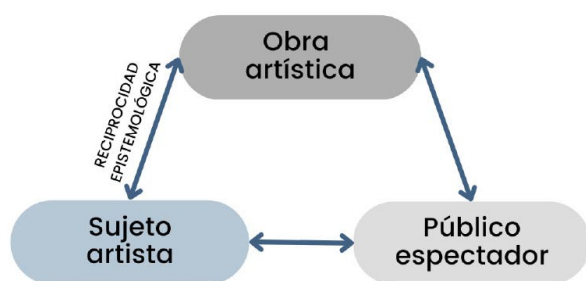


Figura 2

Interrelaciones de reciprocidad epistemológica entre el sujeto-artista y la obra artística.

Empatía discursiva entre la obra y el público espectador

La idea de conceptualizar la relación existente entre el público y el sujeto-artista, es coherente con el movimiento del Arte Conceptual, que nace a fines de 1960 con manifestaciones muy diversas y fronteras poco definidas, pero que nos advierte, según la artista española Marta Gómez Sánchez (<http://masdearte.com>) que “la idea principal que subyace en todas ellas es que la verdadera obra de arte no es el objeto físico en sí producido por el artista, sino que consiste en conceptos e ideas.”

Es así como en el arte conceptual, la idea o concepto resalta sobre la concreción material de la obra, y el mismo proceso de creación (notas, bocetos, maquetas, diálogos) al tener a menudo más importancia que el objeto terminado, puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro aspecto resaltante es que exige una mayor implicación del espectador, no sólo en la forma de percibirlo, sino también en su acción y participación. Dentro de este tipo de arte se notan líneas de trabajo muy diversas, como el *body art* y el *land art*, y sus representantes más famosos son artistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Dennis Oppenheim y Marcel Duchamp entre otros.

Ahora bien, según los planteamientos del arte conceptual, las obras de arte no tienen sólo un modo de existencia objetual y la experiencia estética puede darse más allá de la materia, porque experiencias y obras pueden “personificarse” en varios objetos o porque su recepción puede entenderse más allá de la presencia de los objetos, es decir, cualquier botellero, ilustrativo del gesto duchampiano, que materialmente es la obra, no lo

convierte en un objeto artístico, sino en una propuesta estética, donde lo relevante es el gesto en sí, ya que el sujeto-artista lo despoja de su sentido instrumental. De esta forma, el arte conceptual busca conservar la experiencia estética sin las mediaciones de su elaboración artística, sin el valor plástico de los objetos, pues un paso más allá sería la mera proposición por escrito de contemplar un portabotellas sin mostrarlo.

Por ello, compartir el acto de contemplar resulta una acción elucubrada para alcanzar un fundamento y tratar de proyectar en el público, como lo ratifica Gómez Sánchez, “una experiencia similar a la originaria, con la menor interposición posible de condicionantes que puedan desviar ese dato experiencial a territorios diferentes, como las tradiciones en la representación.”

La perspectiva conceptual parte del emisor quien pide al receptor una respuesta; si la comparte, habrá obra desde la mirada del concepto que la impregna. De lo contrario, solo será una propuesta, material y sin sentido. Pero para Kosuth, las obras de arte conceptual son proposiciones analíticas e intencionadas del artista y su definición del arte. Sol LeWitt, heredando los aportes de Duchamp, es el artista americano quien mejor ha definido este movimiento en una serie de artículos publicados entre 1967 y 1969, donde señala que los concibe “como conectores de polos mentales, transmisores de información que han renunciado al mito de la semejanza, concibiendo su actividad como una investigación semiótica”, lo que enriquece aún más la relación entre el sujeto-artista y la obra creada, en términos de empatía discursiva desde el plano artístico.

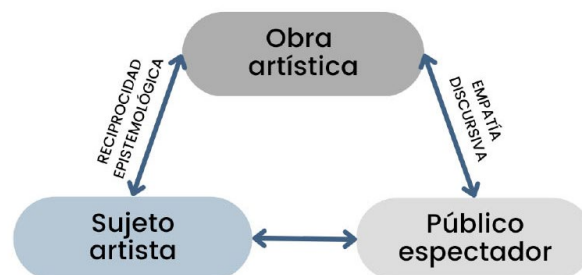


Figura 3

Interrelaciones entre la obra artística y el público.

Retroalimentación entre el sujeto/artista y el público-espectador

La creación artística que se expone refleja siempre el alma del autor, donde subyace lo estético, ideológico, religioso, sentimental, emotivo, cultural, etc. La búsqueda

de reconocimiento del ser humano, tal y como lo explican Padilla, Semova, Requeijo (2011) cuando citan a Maslow (1954), como el fundamento teórico básico que explica la necesidad de los artistas de exponer sus obras ante el público, que se siente o no identificado con su mensaje.

Maslow, describió dos tipos de necesidades de estima. La estima alta se relaciona con la necesidad del respeto hacia uno mismo, e incluye sentimientos como la confianza, competencia, logros, independencia y libertad; mientras que la estima baja se asocia al respeto de las demás personas: necesidad de atención, aprecio, reconocimiento, reputación, estatus, dignidad, fama, gloria e, incluso, dominio.

Las necesidades de reconocimiento, de sentirse apreciado, tener prestigio y destacar en un grupo social, incluyen además la autovaloración y el respeto a sí mismo. Igualmente, las necesidades de auto-superación, conocidas también como de autorrealización, son ideales para aquellas personas que buscan dejar huella, trascender, desarrollar su talento al máximo y su propia obra.

En la relación entre obra y público es donde surge esta necesidad de retroalimentación discursiva entre el artista y el público, que la disfruta e interpreta o simplemente la rechaza, mediante la percepción, lo que lo lleva incluso a nuevas reflexiones y a replantearse futuras investigaciones y creaciones amparadas en esos discursos, tal y como sucede con la percepción aguda del crítico de arte (ya sea en teatro, danza, artes plásticas, artes audiovisuales, literatura, etc.). Esta relación opera cuando en ese primer contacto e interacción (obra y público) se activa de forma natural la sinergia aflorando la motivación, las emociones, los sentimientos y generando nuevas alternativas de creación, gracias al análisis propio y colectivo.

Hay que hacer hincapié en que el autor (sujeto-artista) habla a través de su obra y le debe respeto a la opinión de los demás; pero a su vez, se interesa en plantear sus propios puntos de vista, valorando las opiniones o efectos para la generación de nuevas opciones de creación. Este es el más alto grado de entendimiento y compenetración, pues el nivel de sinergia es altísimo y gratificante, tanto para el artista como para el público que la percibe. No obstante, se mantiene viva la inter-independencia mutua entre la obra y el público que la valora.

Algunos artistas más osados en sus propuestas creativas someten sus obras a la experimentación ante el público, y es éste quien las activa, motivando a los otros a participar, como narró una colega artista-investigadora en una visita hecha a un museo de Caracas, quien se acercó a observar una propuesta artística, en la cual solo veía un espejo, una cómoda silla y unos cepillos para el cabello. Intrigada, se sentó y comenzó a cepillar su larga cabellera, sin saber que estaba siendo filmada para un videoarte, con todo lo que su ritual implicaba. Esta acción logró que los otros espectadores asumieran su misma actitud, dándole sentido y vida a la obra artística del autor.

Otros ejemplos son las obras de Carlos Cruz Diez,

Jesús Soto, Juvenal Ravelo, Víctor Valero, Alejandro Otero, entre otros, quienes han dedicado parte de sus vidas al estudio y creación del arte cinético, tomando como objeto de estudio los fenómenos ópticos, lumínicos, sonoros e, incluso, los espaciales, como *El cubo* de Jesús Soto en la Plaza de Chacao (Caracas), que ante la mirada y la perspectiva del transeúnte en movimiento produce sensaciones y visiones únicas e indescriptibles; o *El penetrable*, ubicado en la entrada principal del Centro de Arte en Maracaibo "Lía Bermúdez" (CAMLB), para ser disfrutado en su interior por los asistentes, quienes en sus entrañas, inmersos en la plenitud de las aguas del lago Coquivacoa, lo disfrutaban, lo sienten y lo viven.

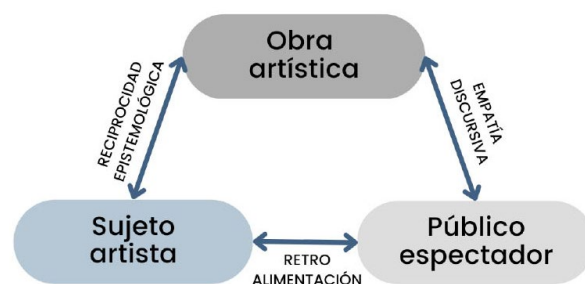


Figura 4
Interrelación de retroalimentación entre el público y el sujeto-artista-investigador.

Sinergia de la investigación-creación basada en la triada del arte

Finalmente emerge de toda esta disertación teórica una propuesta epistemológica enmarcada en las interrelaciones de los tres elementos básicos de la triada del arte (artista-obra-público), fundamentada en la sinergia artística, como soporte configurador del proceso de investigación-creación, entendiendo sinergia como un campo de energía sistémico cuya coherencia discursiva, claridad epistemológica, sintagmática metodológica, compromiso ante la comunidad artística y fuerza integradora, le da sentido a la investigación científica en las artes en sus diversos contextos y objetos de estudio. Con respecto a esta postura, Daza (2009) señala que en los procesos creativos que el arte proporciona al creador, se desarrolla una cierta capacidad de transformación del ser humano, a partir del conocimiento de sí mismo, y en esta medida afirma que la investigación-creación podría proporcionar conocimiento para otros.

Archer (1995), también concuerda con la propuesta de que la investigación inicialmente debe responder a un solo propósito, comprender los fenómenos

o problemas suscitados en cada área artística (literatura, danza, teatro, artes plásticas, cine, música, etc.) y, segundo, debe ser un proceso sistematizado rigurosamente, además de poseer como objetivo final la producción de conocimiento y métodos que puedan ser reutilizados y aplicados por otros investigadores, como parte de la comunidad artística, para proporcionarle la validez necesaria. De esta manera, desde nuestra perspectiva holística, sistémica y compleja, podría entonces el arte declarar y argumentar, que se trabaja desde un enfoque de investigación-creación y ciertamente posee un método validado. De allí la importancia de este constructo teórico-epistemológico, donde la sinergia artística solo se activa o se configura a partir de la confluencia necesaria entre la triada del arte y el enfoque de investigación-creación.

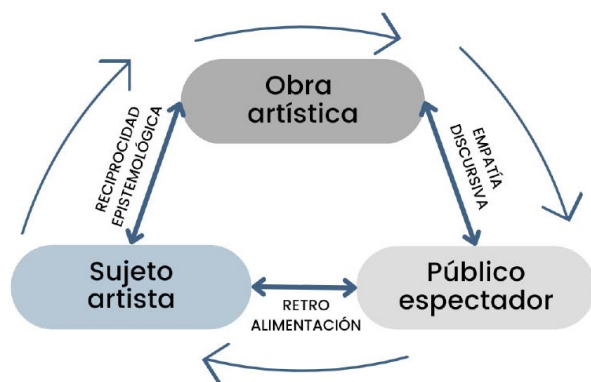


Figura 5

Sinergia de la investigación-creación de la triada del arte.

Conclusiones

En el Arte, la confluencia paradigmática puede conducir al sujeto-artista a asumir un nuevo paradigma y visualizarlo desde la complejidad, donde lo intuitivo, lo subjetivo, lo sensitivo y lo estético, permiten comprender fenómenos que se producen desde estas dimensiones, validando sus resultados.

Con el paradigma complejo, el sujeto-artista-investigador visiona su práctica, su objeto y sus métodos de forma integrada y sistemática, enmarcados en la sinergia de la investigación-creación, sin contradecir el principio holístico propuesto por Hurtado (2000), que abarca todo, de principio a fin, pero donde no se vislumbran tales puntos intermedios.

Los asesores y tutores de tesis de grado no deben coartar ni encajonar en esquemas inflexibles las aspiraciones originales y el potencial creativo de las mentes de los jóvenes estudiantes de arte, sino más bien

deberían estimularlas y promoverlas, facilitándoles nuevos enfoques y orientando sus críticas hacia la importancia de los fenómenos planteados, el significado y la utilidad de las respuestas que se dan, y la capacidad persuasiva de las pruebas y argumentos aducidos; en una palabra, que no se coarte la creatividad, sino que se favorezca y estimule al máximo en el aula, como lo advierte Robinson en su obra *Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación*.

Para el sujeto-artista, sus cuestionamientos y reflexiones sin respuestas en su práctica creativa constituyen su problema o fenómeno, mientras que el arte, concebido desde sus distintas disciplinas artísticas (danza, teatro, música, plástica, cine, literatura, etc.), se constituyen en su objeto de estudio.

El sujeto-artista es la obra y viceversa, pero la obra no es el objeto de estudio, por lo que no se debe confundir la obra artística, producto de la investigación-creación, con el objeto que se estudia y su realidad, aun a sabiendas de que el sujeto y el objeto de estudio se interrelacionan y su huella, su rastro, su espíritu, está contenido en la obra.

Aunque en el arte conceptual lo importante es la aprehensión por parte del público del mensaje del sujeto-artista que subyace en la obra de arte, siempre existirá materialmente una obra o concepto producida, lo que viene a enriquecer aún más esta relación entre el sujeto-artista, la obra creada y el público, dándose una relación de interacción y empatía discursiva desde el plano artístico.

La búsqueda de reconocimiento apunta la relación entre obra y público y la necesidad de la retroalimentación artística entre el sujeto-artista con el colectivo o público (y viceversa), motivándolo a nuevas reflexiones y replanteos futuros, considerando la visión aguda del crítico de arte (ya sea en teatro, danza, artes plásticas, artes audiovisuales, literatura, etc.).

Referencias

- Álvarez, N. (2003). Planificación Analítica. Revista Razón y Palabra. Número 32. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n32/nalvarez.html>
- Angulo López, E. (2012). Metodología cualitativa. Disponible en: http://www.eumed.net/tesis-metodologia_cualitativa.html
- Archer, B. (1995). The Nature of Research, en Co-design. Interdisciplinary Journal of Design.
- Barboza, Hugo (2016). Taller de Investigación-Creación. Congreso de las Artes. Facultad Experimental de Artes. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Barriga, Martha (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y posgrado en educación artística. El artista N° 8. Colombia.
- Briones, Guillermo (2002). Epistemología de las ciencias sociales. Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- Carvajal, Lizardo (2016). El objeto de investigación.

Disponible en: <http://www.lizardo-carvajal.com/el-objeto-de-investigacion/>

Daza, Liliana (2009). Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes. *Revista Horizonte Pedagógico*. Volumen 11. Nº 1. p. 87-93.

Descartes, René (1959). *Discurso del Método*. Editorial Losada, S.A. p. 47.

Descartes, René (2010). *El discurso del método*. Traducción de Javier Gálvez S. Primera Edición. Editorial Javiers.blogspot.com. Disponible en: https://books.google.co.ve/books/about/El_Discurso_del_M%C3%A9todo.html?id=-1YvDgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Gómez Sánchez, Marta (2016). *Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto*. Disponible en: <http://www.masdearte.com/especiales/arte-conceptual-por-que-hay-experiencia-estetica-donde-hay-objeto/>.

Hurtado, Jacqueline (2000). *Metodología de la Investigación Holística*. Sypal, Caracas.

Kuhn, Thomas S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Agustín Contín. Octava reimpresión. Fondo de Cultura Económica-Argentina. p. 268.

La Cerda, H. (1993). *Los elementos de la investigación: Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Editorial El Buho LTDA- Bogotá-Colombia. pp. 439.

Lipman, Matthew (1990). *Investigación social*. Madrid: Ed. de la Torre.

López, Carlos (2001). *La jerarquía de necesidades de Maslow*. *Revista Digital Gestipolis*. Disponible en: <http://www.gestipolis.com/jerarquia-necesidades-maslow>.

Martínez M., Miguel (2012). *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. Editorial Trillas. México.

Maslow, Abraham (1954). *Motivation and Personality*. Editor Harper y Hermanos. pp. 411.

Morin, Edgar (1999). *El paradigma de la complejidad*. Barcelona, España, Gedisa Editorial.

Padilla, G.; Semova, D.; Requeijo, P. (2011). *Las motivaciones, estructura y usos de los correos electrónicos mediante internet: un estudio multidisciplinar (CIC)*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/36996/35805>

Patton, M. (1980). *Métodos cualitativos de evaluación*. Ed. Sage. Beverly Hills, Cal. EE.UU.

Robinson, Ken. "Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WP8WSK-6Pj0>

Roger, E. (1999). *Una antropología compleja para entrar en el siglo XXI. Claves de comprensión*. En: *O pensar complejo*. Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond.

Sabino, Carlos (1994). *El proceso de investigación*. Ed. Panapo, Caracas, Venezuela.

Taylor y Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ediciones Paidós.

Valladares G., María G. (2013). *La investigación en el proceso de la creación artística: una aproximación desde la danza*. *Revista Terciocrecente*. No 2. Universidad de las Artes. ISA. Cuba.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 28 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en julio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org**