

Arte e investigación
universitaria

7

*¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno?
¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la ciencia,
pero seguramente no subordinada o inferior a ella?
¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el
hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento?
Por supuesto que será una forma distinta del conocimiento sensorial
que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye
su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo
conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual.
¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?*

H. G. Gadamer.

En las universidades cuando se abordan ideales que afianzan y fortalecen algunos principios institucionales, inmediatamente se habla de *docencia, investigación y extensión*. En el caso de la enseñanza, el concepto que lo ha generado se mantiene a través de la historia como un precepto semántico sin grandes cambios en la forma o el sentido del mismo. Es en esta instancia donde el profesor universitario muestra resistencia a todo discurso que vele por la formación didáctica-pedagógica, al respecto maneja quiméricas creencias que supone que si el profesor es un buen investigador y domina su materia, también sabrá enseñarla, de esto se puede interpretar que la enseñanza es un simple ejercicio para la investigación; sin embargo entendemos que se ejercita para una formación investigadora siendo competente para crear conocimientos, mientras que el profesor-docente es aquel capaz de transmitir ese conocimiento. En otros casos se apoyan en la ilusoria idea de que el buen profesor nace, no se hace, es decir, o se lleva dentro o no se lleva, en consecuencia, la enseñanza no puede ser objeto de aprendizaje. Algunos afirman que la enseñanza es un arte y

no una ciencia, esto supone que deriva de aptitudes innatas (creencia popularizada) y, por el contrario, si aceptamos que es una ciencia establecemos que está provista de principios, leyes y reglas que generan comportamientos pedagógicos transmisibles que implican un aprendizaje.

Pero si se desentraña con cierto rigor esta última expresión, se entiende en principio que la enseñanza es una antítesis de la ciencia, y que el arte es el preeminente cotidiano más cercano o simple artilugio primario en la enseñanza.

Dejando a un lado las posibilidades de dilucidar las implicaciones pedagógicas de la enseñanza o la didáctica en la formación del profesor universitario, la dirección de esta reflexión supone que se debe aclarar las cuestiones relacionadas entre el arte y la ciencia, destacando en particular los artificios metodológicos que esta última ofrece para profundizar más en estas áreas del conocimiento.

Se revisarán algunas cuestiones pendientes del arte, para generar una tendencia favorable a la discusión en los profesores, que en el contexto académico-universitario manifiestan cierta resistencia a entender cómo funcionan los componentes de esta área de formación teórica, crítica y productiva desde el punto de vista de la investigación. Hay casos que desdican mucho de estos docentes universitarios como lo define claramente el profesor Michel Freitag, (2001):

La enseñanza en sí misma es comprendida como una simple correa de transmisión entre la “investigación” y la “formación de investigadores”. Todos deben “investigar”, no algo, sino sobre algo, excepto, quizás, los profesores de arte que han mantenido el privilegio de tener que “crear” (en ese caso se dirá que, mientras están en espera de la obra y de su “premio”, “están investigando, con o sin “beca”). (p.20)

Esta reflexión comienza con las referencias que la práctica del arte y el diseño como investigación ha generado al lograr reconocimientos en nuestra universidad, al igual que en otras, en nuestro país y en el mundo entero, al conferir el título de Doctor Honoris Causa a diversas personalidades del campo. El caso más emblemático lo sugiere el del maestro José Antonio Abreu, en la música; Simón Díaz, música popular; Pedro León Zapata, Jesús Soto, y Carlos Cruz Diez en artes plásticas; Rafael Cadenas en poesía. Estos conferimientos responden a las propuestas académicas de las facultades de Arte, Arquitectura y Diseño, Humanidades y Educación, en el caso de la Universidad de Los Andes.

Para finalizar este fragmento, es saludable reconocer que en la práctica cotidiana hay instituciones y centros culturales que utilizan términos o expresiones asociadas a procesos metodológicos de investigación como: laboratorio artístico, investigador de la historia del arte, clínica de música contemporánea, la danza en el laboratorio urbano, metodología del diseño, entre otras.

Arte e investigación

Esta disertación tiene su soporte crítico de acuerdo a los conceptos emitidos por el profesor Henk Borgdorff de La Escuela de Arte de Amsterdam, y surge a partir de la interrogante sobre si existe una definición en las cuestiones metodológicas en la investigación de las artes en las cuales la producción artística es una parte fundamental del proceso de

investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. En principio, esta controversia, parecía más sensible en el ámbito de las artes visuales y el diseño, pero posteriormente en áreas como la música, danza, teatro, cine, arquitectura y otros medios, la discusión parece que ha alcanzado niveles más alarmantes.

Para los efectos se asume que este tipo de investigación puede calificarse de académica por cuanto se distingue que en el arte y el diseño hay una naturaleza objeto de investigación (realidad ontológica), la misma contiene y genera conocimientos (realidad epistemológica) y está determinada por métodos de trabajo específicos (realidad metodológica propiamente).

La realidad ontológica del arte

Se proponen tres elementos característicos, objetos, procesos y contextos cuando nos ocupamos de prácticas de arte. El objeto propone el resultado o propuesta final, es decir la obra artística, el proceso define la acción o pasos necesarios para lograr la obra como tal y el contexto define las condiciones necesarias para que se dé el fenómeno como experiencia artística.

En ese sentido estos elementos no funcionan en forma aislada ni son tan simples tal como afirma Strand (1998, citado por Borgdorff, 2004, p 8).

Pero la práctica de arte implica mucho más que esto. Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema de estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan. (p.46)

En este mismo orden, en las prácticas artísticas el sujeto no se separa del objeto, no se pierde la trascendencia subjetiva del individuo en el acto del proceso creativo, en ese sentido Borgdorff, (2004) señala:

Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral. Las prácticas artísticas son miméticas y expresivas cuando representan, reflejan, articulan o comunican situaciones o acontecimientos a su propia manera y en su propio medio. En virtud de su naturaleza, las prácticas artísticas son también emotivas, porque le hablan a nuestra vida psicológica y emocional. Así que siempre que nos encontremos con prácticas artísticas pueden ponerse en funcionamiento todos estos puntos de vista. No toda la investigación artística va a ocuparse de todos estos puntos a un mismo tiempo, pero en teoría todos pueden aparecer en la investigación. (p. 8)

Esta última aseveración nos propone claramente que el trabajo creativo, conocido también como el trabajo artístico, es en esencia la investigación en el arte. Esto implica un proceso de producción en el cual genera insumos suficientes para ser financiados, documentados y difundidos, en tal caso reconocemos un producto denominado obra de arte en el caso objetual y la investigación lograría una mayor especificidad, pero cuando no existe

una propuesta concreta (material) como obra de arte, la investigación se dirige, en consecuencia, al proceso y contexto del arte mismo.

Desde otro ángulo se debe entender que, por encima del conocimiento técnico formal, en la creación de la obra es importante entender la actitud del artista frente a su obra.

J. Cantalozella (2010) lo explica de esta manera:

El conocimiento práctico impartido en los talleres no sólo versa acerca de las metodologías de experimentación técnica, sino que trata de definir la actitud del artista hacia su obra, lo cual supone identificar y determinar modelos de actuación dentro del campo del arte. Poco tiene que ver con un conocimiento progresivo. Es decir, que hay unos saberes técnicos que pueden ser útiles a la mayoría de los estudiantes que pretenden, por ejemplo, cursar una especialidad en pintura, pero estos rudimentos no se enseñarán a la manera de un pintor u otro, pues ello condicionaría innecesariamente los resultados posteriores. (p.60)

En la práctica del arte, los resultados objetivos (obra) no los determinan los condicionantes técnicos ni los juicios cognitivos, es la actitud del artista frente a la obra.

Para Borgdorff, (2004) la naturaleza misma del arte (realidad ontológica) determina su fortaleza de investigación:

En cuanto a la ontología, existen diferentes tipos de investigación académica para diferentes tipos de acontecimientos. Los hechos científicos difieren de los hechos sociales, y ambos difieren de los hechos históricos. Los artísticos tienen su propio estatus intrínseco que no puede ser combinado con hechos científicos, sociales o históricos, y que ha sido descrito de muchas formas diferentes en la filosofía estética. Un elemento de ese estatus es su inmaterialidad. Más precisamente, lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad. Este descubrimiento, que recuerda a la manifestación sensorial de la idea en Hegel (*sinnliches Scheinen der Idee*), es suficientemente válido, paradójicamente, incluso allí donde el arte se profesa puramente material y se resiste a cualquier trascendencia, como ha puesto de manifiesto la evolución de movimientos como la vanguardia histórica o el arte minimalista o fundamental. La investigación en las artes dedica su atención a ambas: a la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico. (p. 9)

Es posible que, en algunas propuestas universitarias normadas para definir el aparato crítico de la investigación, se basen en las experiencias aportadas por las investigaciones científicas formales o convencionales de corte academicistas, es decir hay una tendencia exclusiva hacia la materialidad de la investigación como tal. En el caso del arte se insiste que su naturaleza (cuestión ontológica) es distinta dado los acontecimientos a los cuales se adscribe.

Esta aseveración es muy contundente en Borgdorff, (2004):

Más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto. Las prácticas artísticas no están

aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como tampoco la mirada es inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. La investigación en las artes permanecerá inocente a menos que reconozca y confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte. En resumen, la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos. Si el centro de la investigación está en el proceso creativo, no se debe perder de vista el resultado de ese proceso: la obra de arte propiamente dicha. Tanto el contenido material como los contenidos inmateriales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio investigador. En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y ubicación de su objeto de investigación. (p. 9)

La realidad epistemológica en el arte

Las prácticas del arte, en cuanto a objeto (Material o conceptual) y proceso, generan conocimiento directamente asociadas a la propia investigación, es decir, existe una teoría (episteme) y una práctica (techne), y en consecuencia según Borgdorff, (2004):

El conocimiento no conceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como “analogon rationis”, según lo cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como “valor cultural” (Kulturwert), la cualidad a través de la cual el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la mera gratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el “órgano de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo “absoluto”; en Theodor W. Adorno como el “carácter epistémico” (Erkenntnischarakter), a través del cual el arte “articula” la verdad oculta sobre la oscura realidad de la sociedad; y también en contemporáneos postmodernos como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard and Gilles Deleuze, quienes, cada uno a su manera, contraponen el poder evocativo de aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual”. (p.10)

Por otra parte, se ha generalizado la idea de que el arte es espontáneo e intuitivo producto de la abducción natural, creativa y hasta onírica, esto determina de manera plausible las posibilidades intangibles de la investigación.

Para Borgdorff, (2004):

Este error surge cuando el contenido no conceptual de los hechos artísticos se confunde con su supuesta forma no cognitiva, y cuando la manera no discursiva en la que se nos presenta ese contenido se interpreta como una traición a su irracionalidad. Sin embargo, los fenómenos de trabajo en el

terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados. (p.10)

No se debe olvidar que la hermenéutica es la panacea emergente en estos casos, las consecuencias exegéticas del trabajo artístico se muestran en un funcionamiento integral con el intérprete y lo interpretado.

Se entiende entonces que la realidad epistémica contenida en el arte es de carácter cognitivo, sumergida en una atmosfera conceptual y perfectamente racional con amplias posibilidades de ser analizada desde el punto de vista fenomenológico, hermenéutico y psicológico.

La pregunta metodológica

Si se asume que un método es simplemente una forma racional y ordenada de alcanzar un objetivo concreto, en el caso de la investigación artística desarrollada por los propios artistas, se podría replicar que sólo los artistas son capaces de llevar a cabo tales investigaciones basadas en la práctica. Pero, si es éste el caso, entonces la objetividad se convierte en un asunto urgente, ya que un criterio para la investigación académica sólida es una fundamental indiferencia hacia quién lleva a cabo la investigación. Cualquier otro investigador debería ser capaz de obtener los mismos resultados en condiciones idénticas. Por tanto, ¿tienen los artistas un acceso privilegiado al dominio de la investigación? La respuesta es sí. Porque los procesos artísticos creativos están unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. Además, la actividad como tema aquí es la investigación en la práctica artística, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación. De este modo, ¿quién más, aparte de los propios creadores, estaría cualificado para llevarlo a cabo? Ahora bien, esa diferenciación tan difusa entre sujeto y objeto del estudio se complica por el hecho que a menudo, la investigación está en diferentes etapas, al servicio del desarrollo artístico del artista-investigador. Obviamente tiene que haber límites. En casos en los que el impacto de la investigación queda confinado a la propia obra del artista y carece de importancia en un contexto investigador más amplio, uno puede preguntarse con razón si dicha actividad puede ser calificada como investigación en el verdadero sentido de la palabra.

Una vez dilucidadas algunas consideraciones sobre la ontología y la epistemología dentro del campo de la investigación en las artes, destaquemos también lo concerniente a la metodología como elemento estructurante, en ese sentido se debe revisar los referentes que establece el academicismo de acuerdo a lo que nos señala el mismo Borgdorff, (2004):

Tomando como pertinencia la amplia división en los tres grandes campos académicos, podemos hacer las siguientes generalizaciones sobre los diferentes métodos asociadas a ellos. Como norma, las Ciencias Naturales tienen una orientación empírico-deductiva; es decir, sus métodos son experimentales y están diseñados para explicar los fenómenos. Los experimentos y

los equipos de laboratorio son elementos característicos de la investigación dentro de las Ciencias Naturales. Las Ciencias Sociales están también, por norma, orientadas empíricamente; sus métodos normalmente no son experimentales, pero están diseñados, ante todo, para describir, analizar e interpretar datos. Los análisis cuantitativos y cualitativos ejemplifican la investigación de las ciencias sociales. Uno de los métodos desarrollados en la Etnografía y la Antropología social es la observación de la participación de los diversos actores. Este acercamiento responde a una interpretación mutua del sujeto y el objeto del campo de investigación y puede servir, hasta cierto punto, como modelo para algunos tipos de investigación en las artes. Las Humanidades, por norma general, tienen una orientación más analítica que empírica, y se centran más en la interpretación que en la descripción o explicación. Formas características de la investigación en las Humanidades son la Historiografía, la reflexión filosófica y la crítica cultural. (p.11)

Para los artistas las cuestiones metodológicas están ligadas intrínsecamente a la experimentación, al ejercicio de la práctica creativa y a la interpretación que genera todo el proceso, es decir el diseño de la investigación en las artes se lleva cabo, generalmente, por artistas, con unos resultados que trascienden el ámbito del propio arte. No se debe olvidar que en la investigación de las artes se manejan experiencias ligadas a procedimientos apoyados en lineamientos hermenéuticos, de acuerdo a las particularidades de la obra.

En efecto se entiende entonces, que en la investigación del arte y el diseño hay una naturaleza ontológica que contiene un conocimiento epistémico y se resuelve mediante un método de trabajo concreto.

Retomando a Borgdorff (2004):

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio. (p.10)

Las experiencias del arte se comprenden desde un escenario más conceptual, los artistas integran sus experiencias creativas en un ámbito compartido con las actividades de los teóricos del arte, historiadores, museólogos quienes se enfatizan en la investigación del arte por una conceptualización reflexiva e interpretativa.

Al respecto Borgdorff (2004) agrega:

Investigación para las artes puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera

u otra. Ejemplos son las investigaciones materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, la investigación en la aplicación de sistemas electrónicos conectados en la interacción entre danza e iluminación, o el estudio de las “técnicas ampliadas” de un violonchelo modificado electrónicamente. En cada caso, son estudios al servicio de la práctica artística. La investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final. A esto lo he llamado “perspectiva instrumental” (p.5).

Algunos críticos opinan que todo proceso creativo en el arte implica un compromiso tecnológico sin límites materiales, contrario a lo que otros piensan, trasciende a las esferas expresivas de la plástica contemporánea. En esta instancia, aparte de lo material se insertan también las posibilidades de los equipos, y por supuesto lo digital como recurso creativo.

En otro sentido Borgdorff (2004) añade:

Investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (p.5)

De modo que se entiende que la realización como práctica ayuda a determinar a la investigación en las artes, estos suponen los componentes teóricos y prácticos que facilitan la producción del arte. Es en esencia el accionar de los artistas.

Desde la ciencia es factible que los investigadores académicos en la práctica se desenvuelven con métodos y tecnologías de investigación adaptadas a la medida de su trabajo, y crean los baremos específicos para la certificación y la fiabilidad de los resultados de su investigación. La ciencia, en la contemporaneidad, es menos rígida y reduccionista de lo que a algunos de los participantes en el debate de la investigación artística les gustaría creer.

Ciencia, Filosofía y Tecnología

Esta disertación prevé que en el arte y el diseño se inserta en una triangulación comprometida con la CIENCIA, FILOSOFÍA Y TECNOLOGÍA. En el caso de la ciencia se asumen las propuestas en el nuevo orden de la espacialidad real-virtual, información, hallazgos y

descubrimientos conectados de algún modo a unidades ergonómicas o antropométricas. En la filosofía todos los preceptos son interpretados desde la óptica de la estética (belleza) que desencadena en soluciones morfológicas, de color, texturas, etc. Y la tecnología por que proporciona los aportes de los viejos y nuevos materiales en cuanto a comportamiento, resistencia, versatilidad, facilita la mecánica y las soluciones estructurales de toda producción.

Estas observaciones se enaltecen si se revisan algunos referentes históricos, entendiendo por ejemplo el caso del arquitecto Marcos Vitrubio (Roma siglo I AC), tal como lo refiere el autor De la Rosa Erosa (2012):

...el tratado de Vitrubio es considerado el más importante de la antigüedad porque es el que le da a la arquitectura sus tres características principales, y desde entonces la han definido: firmitas, utilitas, venustas. Esto quiere decir que la arquitectura ha de ser firme, para poder soportar el rigor de los elementos, que ha de tener una utilidad y que ha de resultar hermosa a la vista. (p.32)

Marco Vitruvio proponía en su tratado “De Architectura”, que la arquitectura descansa sobre tres principios básicos, la Venustas (belleza), la Firmitas (firmeza) y la Utilitas (utilidad), Estas Tríada fue asimilada por la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en la República de Weimar (Alemania), quienes proponían que todo objeto realizado por el hombre (incluyendo el arte y el diseño industrial, aparte de la arquitectura) debe responder a los conceptos de Función, Forma y Materia (Utilidad, belleza y material) con sus disciplinas correspondientes en la ciencia, arte y tecnología. Para la Bauhaus no había división sino integración de esas disciplinas y consideraban de vital importancia la incorporación del arte-artesanía en todo proceso científico- tecnológico.

Desde la metodología, el recorrido se propone en los términos de un proceso cíclico, bajo la mirada crítica de la función (ciencia), forma (arte) y material (tecnología), comenzando en primer lugar por la **necesidad** (El Arte y el Diseño son una necesidad no un problema); en segundo lugar por la **Investigación** que es una recopilación de información desde el referente histórico (cuándo) y el referente geográfico (donde). La tercera instancia del proceso comprende el **análisis** (aplicación del aparato crítico que conduce desde la observación del fenómeno hasta la evaluación), para llegar a la fase denominada **proposición**, instancia dónde se puede conducir a las respuestas o soluciones a las necesidades en bocetos, maquetas o prototipos (unidades artesanales únicas de producción), una vez aceptado y alcanzada la producción y propuesto el mercadeo, el producto se reinserta de nuevo en el acto inicial del ciclo para volver a la necesidad, para actualizar y repotenciar el producto en el mercado.

Finalmente es bueno recordar que en una conferencia editada en Caracas en el año 1982, en una Escuela de Arte de Chacao, hubo la oportunidad de concertar en una misma cita a los artistas plásticos Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, quienes de manera contundente afirmaron que de no existir una integración del arte, la ciencia y la tecnología no hubiese existido la posibilidad de producir sus obras artísticas.

Referencias Bibliográficas

- Borgdorff, H. (2004). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. 2004. <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.
- Cantalozella i Planas, Joaquim (2010). Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto. Barcelona. OBSERVAR 2010. Num. 4, 45-65
- De la Rosa, Edoardo (2012). Introducción a la teoría de la Arquitectura. México. Red Tercer Milenio.
- Freitag, Michel. (2001). ULA papeles para el cambio. El naufragio de la Universidad. Mérida ULA. Programa de Imagen Institucional.