

Consideraciones filosóficas
y epistemológicas sobre la
investigación en arte

1 2

... la investigación en arte continúa siendo un desafío en el seno de la comunidad científica porque aún no ha podido cristalizar la validez de su producción de conocimiento, en relación con las áreas que han conquistado un lugar en el territorio de la ciencia. Los parámetros de evaluación de los proyectos no se adecuan a la diversidad y complejidad artística, cuyas búsquedas transitan por zonas distantes de la pretendida objetividad científica. (García, S. S., & Belén, P. S. (2011). "Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística".

Paradigmas, Revista del Centro de Publicaciones Académicas de la UNITEC, Bogotá, Volumen 3, N° 2, pp. 89-107)

La tradición objetiva de la investigación

Para investigar en el ámbito del arte se requiere primero del reconocimiento de la obra de arte como generadora de conocimiento y de que este conocimiento, sin ser necesariamente científico, permite interpretar la realidad. "Sin embargo, a lo largo de la historia, no siempre se ha considerado que el arte pueda proporcionar saberes. Sin duda, la objeción principal ha sido aquella que iguala conocimiento con conocimiento objetivo". (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, pp. 91-92). Desde la concepción basada en la ciencia moderna la experiencia para ser tomada en serio tenía que ser pública, reproducible y verificable

mediante instrumentos objetivos. Este ideal de la generalización a partir de experiencias reproducibles, cuyo propósito era explicar aquello que se había observado según los mecanismos de las leyes naturales, pasó a ser el método científico. Según Gadamer (1997), para el método científico una experiencia solo es válida si se la confirma; en este sentido, su dignidad reposa en su reproductibilidad.

El arraigo de esta tradición como forma legítima de considerar lo que es (y no es) investigación ha llevado por ejemplo a considerar que son sólo los científicos vinculados a las Ciencias Experimentales quienes realizan investigación (de verdad), y a establecer una visión/posición jerárquica de éstos respecto, por ejemplo a los científicos sociales o a quienes realizan su tarea en el campo de las Humanidades. En cualquier caso, la hegemonía de la racionalidad presente en la investigación en las Ciencias Experimentales se proyectó en los otros ámbitos del conocimiento humano. Así, y por extensión, a comienzos del siglo XX, se comenzó a hablar de Ciencias de la Educación, Ciencias del Lenguaje, Ciencias Humanas, Ciencias Sociales, tratando de establecer un proceso de legitimación mediante la incorporación de la noción de Ciencia –y de lo que se consideraba su método de investigación– a cualquier otro campo disciplinar. (Hernández Hernández, Fernando, 2008, p. 88)

De esta manera, un ámbito del conocimiento humano es legitimado cuando se vincula con el sustantivo ciencia, y la ciencia tiene su razón de ser en cuanto lleva a cabo investigación siguiendo las condiciones establecidas por el método científico.

De acuerdo a esta tradición gnoseológica, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción resulta una paradoja, dado que este solo puede alcanzarse cuando se supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento. Para García, S. S., & Belén, P. S. (2011): “El contenido no conceptual de los hechos artísticos se convierte así en una supuesta forma no cognitiva. Y desde esa perspectiva la obra de arte estaría fuera del campo del conocimiento”. (pp. 92-93)

La perspectiva de Henk Borgdorff

De acuerdo a las consideraciones de Henk Borgdorff (2010) hay tres posibilidades de preguntar qué es lo que hace a la investigación artística diferente en relación a la investigación académica y científica vigente: a través de preguntas ontológicas, epistemológicas y metodológicas. Las preguntas ontológicas son: ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema, en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? Y ¿en qué sentido se diferencia de otra investigación académica o científica? Las preguntas epistemológicas son: ¿Qué tipos de conocimiento y comprensión abarca la práctica artística? ¿Y cómo está relacionado ese conocimiento con otros tipos de conocimiento académicos más convencionales? Las preguntas metodológicas son: ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes? ¿Y en qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades?

La pregunta ontológica según Henk Borgdorff

Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que as-

pectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan (Strand, 1998, 46). 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 (lo inmaterial). Este descubrimiento, que recuerda a la manifestación sensible de la idea en Hegel (*sinnliches Scheinen der Idee*), pone en evidencia que la investigación en las artes dedica su atención tanto 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.

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 inmatrimales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio del investigador. En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y ubicación de su objeto de investigación. (Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

La pregunta epistemológica según Henk Borgdorff

Borgdorff (2010) interroga: "¿De qué tipo de conocimiento y entendimiento se ocupa la investigación en las artes?" (pp. 25-46).

Desde Alexander Baumgarten, el conocimiento plasmado en el arte ha sido así mismo un tema de especulación y reflexión en la filosofía (estética). 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 sensible perfecto. (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46).

Alexander Baumgarten asignó al dominio de lo estético el valor de conocimiento. El término *aesthesia* (origen de la palabra latina *aesthetica*) significó para Baumgarten la respuesta subjetiva sensible a los objetos. A este conocimiento ligado a la sensible Baumgarten lo llamó también «arte de la razón análoga» o «arte del pensar bellamente» y la perfección del conocimiento sensible, la belleza, se convirtió en el fin y objeto de la estética. La experiencia estética es entendida, entonces, como un conocimiento, pero exclusivamente sensible; por lo tanto, se trata –en el marco del pensamiento ilustrado– de un conocimiento inferior del que la razón no puede dar cuenta. La belleza se convierte así en algo inefable, es un «*je ne sais quoi*» como fue considerada por Dominique Bouhours (1687), en su obra:

La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011).

La caracterización más básica y general de la Estética por parte de Baumgarten es la que la presenta como 'ciencia del conocimiento sensible'. Se trata ciertamente de la concepción de la misma como una nueva gnoseología, que, lejos de abordar el conocer humano en general y sus diversas formas, versa sólo sobre el tipo de conocimiento específico de la *sensibilidad*, y puede llamarse propiamente *gnoseología inferior*, en la medida en que se tiene a dicha capacidad sensible por una *facultas cognoscitiva inferior*. La Estética aparece así como la respuesta filosófica a la necesidad epistemológica planteada por la cultura racionalista alemana tras la admisión por parte de Leibniz de una clase de conocimiento diferente del "intelectual", el conocimiento "confuso", inherente a los sentidos, y la convicción de la insuficiencia de la Lógica entendida por completo de la explicación y dirección de las facultades sensibles de conocer. Con la regulación de las 'facultades inferiores del alma' y del conocimiento que les es propio, la Estética venía asimismo a completar el 'sistema' del conocimiento filosófico de la razón, ya que ofrecía una comprensión conceptual, "clara y distinta", de la esfera 'oscura y confusa' de nuestra experiencia sensible. (Hernandez Marcos, Maximiliano, 2003, pp. 17-18)

Sin embargo Immanuel Kant (2006), sostiene en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790), que el juicio de gusto no es lógico, sino estético: los juicios estéticos de gusto constituyen dentro de la filosofía kantiana la base para la definición, estudio, fundamentación y deducción de lo bello, son aquellos juicios que se refieren por tanto a la belleza. En la fundamentación de estos juicios Kant (2006) toma como guía las funciones lógicas del juicio, su exposición sigue los cuatro momentos que la facultad de juzgar atiende en su reflexión: (1) Según la cualidad, deben estar basados en una "satisfacción desinteresada" (§§ 1-5); (2) Según la cantidad, deben ser válidos universalmente sin estar derivados de un concepto (§§ 6-9); (3) Según la relación, pueden "no tener nada en su base excepto la forma de la finalidad de un objeto" (§§ 10-17), es decir, involucran una finalidad subjetiva que no le atribuya ninguna finalidad a su objeto; finalmente, (4) Según la modalidad, deberían exigir de otros un acuerdo que sea necesario subjetivamente (§§ 18-22).

De lo anterior se deduce que para Kant en el ámbito de lo estético no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán; pero, como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que guste a un hombre gustará también a otros. Por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una universalidad sin concepto, es decir, que se resiste a que la defina cualquier tipo de reglas. Su no conceptualidad diferencia así la actitud estética de la cognoscitiva. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, p. 94)

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" (*Erkenntnischaracter*), 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 y 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. (Henk Borgdorff, 2010)

El arte puede entonces concebirse como una forma de invención y comprensión enriquecedora, organizadora y re-organizadora de nuestra experiencia del mundo. Heidegger (2002) dirá que la obra de arte abre o presenta un mundo, introduciéndonos en la complejidad de un momento de la historia. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011)

Heidegger (2002) en la segunda Conferencia sobre “El Origen de la Obra de Arte” muestra dos rasgos esenciales de la obra de arte, esos dos rasgos del ser-obra son la instalación de un mundo, y la producción de una tierra. Para Heidegger producir la tierra se remite al término alemán que emplea para designar ese fenómeno. Y esa palabra en alemán es *Da-sein*, que sirve para designar el ser del hombre. *Da* no es otra cosa sino el estar abierto, es decir, *Da* designa el fenómeno de la verdad, el fenómeno originario de la verdad. *Da-sein* es el ser del hombre, y eso significa un ente que padece la patencia del ser, de los otros entes y de él mismo, pero que además la comprende, es decir es una pasividad activa, o una actividad pasiva, que caracteriza la esencia del hombre. Aquí, hombre está pensado por Heidegger desde la verdad, desde la *Aletheia*.

Según Gadamer (1997), en la mimesis artística no se copia, reproduce o refleja lo exterior, sino que las formas se configuran abriendo sentidos. El ser de la obra es presentación que tiene realidad por sí misma, dado que no solo representa la realidad sino que la crea y transforma haciéndola presente e interpretándola. La obra de arte es reveladora y generadora de conocimiento no sólo porque «trae» información perteneciente a un contexto histórico determinado, sino que su comprensión implica el percibir lo que nos dice hoy, a cada uno de nosotros. (García, S. S., & Belén, P. S., 2011, p. 95)

De acuerdo a las consideraciones de Borgdorff (2010):

En resumen, el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (“*knowing-how*”) y como conocimiento sensible, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo. La naturaleza específica del contenido de este conocimiento ha sido analizada en profundidad en la fenomenología, la hermenéutica y la psicología cognitiva. (pp. 25-46)

La pregunta metodológica según Henk Borgdorff

Según Borgdorff (2010), una diferencia respecto a la investigación académica más establecida es que la investigación artística generalmente es desarrollada por los propios artistas. De hecho, se podría argumentar 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 inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, 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.

Si comparamos varios campos académicos entre sí y nos preguntamos (1) si son, en esencia, exactos o interpretativos, (2) si tratan de identificar leyes universales o de entender instancias particulares y específicas; y (3) si la experimentación forma parte de su investigación, podemos llegar a la siguiente estructura esquemática. Las matemáticas puras son generalmente una ciencia exacta, universalmente válida y no experimental. Así mismo, las ciencias naturales tratan de generar conocimientos exactos que correspondan a leyes o modelos universales, pero que, a diferencia del conocimiento matemático, a menudo se obtienen por medios experimentales. Estos pueden contrastarse con la Historia del Arte (por citar tan sólo un ejemplo de las Humanidades), que no está interesada fundamentalmente en formular leyes precisas, universales, sino más en abrirse paso hacia lo particular y lo singular a través de la interpretación. La experimentación no tiene aquí la menor importancia. (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

Vamos a ver ahora la posición específica que ocupa la investigación en arte a este respecto. La investigación en las artes también se ocupa generalmente de interpretar lo particular y lo único, pero en este tipo de investigación la experimentación práctica es un elemento esencial. Para Borgdorff (2010) “Por lo tanto, la respuesta a la cuestión de la metodología es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica” (pp. 25-46).

En resumen, la investigación en las artes se lleva cabo, generalmente, por artistas, pero su investigación prevé una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares (Henk Borgdorff, 2010, pp. 25-46)

Si tomamos ahora todas juntas esas exploraciones de las facetas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes y las condensamos en una única y breve fórmula, llegamos a la caracterización que hace Borgdorff (2010): “La práctica artística –tanto el objeto artístico como el proceso creativo– entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación”. (pp. 25-46)

La investigación basada en las artes (IBA)

Finalmente, queremos mencionar la importante contribución en este debate sobre la investigación basada en las artes (IBA), citada por Fernando Hernández Hernández (2008), que deviene de la reflexión de Barone y Eisner (2006), que configura a la IBA como un tipo

de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y preformativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación (pp. 92-93).

En las consideraciones de Hernández (2008), desde diversas definiciones se puede llegar, de la mano de Barone y Eisner (2006), a la siguiente caracterización de la investigación basada en las artes (IBA):

- *Utiliza elementos artísticos y estéticos.* Mientras que la mayoría de la investigación en Humanidades, Ciencias Sociales y Educación utiliza elementos lingüísticos y numéricos, la IBA emplea elementos no lingüísticos, relacionados con las artes visuales o performativas.
- *Busca otras maneras de mirar y representar la experiencia.* A diferencia de otras perspectivas de investigación la IBA no persigue la certeza sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y lugares no explorados. Por eso no persigue ofrecer explicaciones sólidas ni realizar predicciones ‘confiables’, sino que pretende otras maneras de ver los fenómenos a los que se dirige el interés del estudio.
- *Trata de desvelar aquello de lo que no se habla.* Tampoco pretende ofrecer alternativas y soluciones que fundamenten las decisiones de política educativa, cultural o social, sino que plantea una conversación más amplia y profunda sobre las políticas y las prácticas tratando de desvelar aquello que se suele dar por hecho y que se naturaliza (p. 94).

Conclusiones

En el nivel universitario y académico debemos hacernos conscientes de la necesidad de construir sistemáticamente el conocimiento, así como de la reflexión acerca de lo ya producido. “Desde una perspectiva académica la universidad tiene un compromiso con la producción del saber y el efecto de sus reflexiones, priorizando la transferencia de sus resultados”. (García, S. S., & Belén, P. S. 2011, p. 105).

Desde la Subcomisión Técnica Asesora de Arte del CDCHTA de la ULA., como miembros pioneros de la misma, hemos venido trabajando e impulsando el reconocimiento del valor de la investigación “en arte y diseño”, los caminos recorridos en esta tarea han sido fascinantes y verdaderamente fructíferos. Orientados siempre a incentivar la labor investigativa en la Facultad de Arte, y ya que los artistas- investigadores también son docentes, entonces, el impacto de sus proyectos de investigación debe orientarse a mejorar la calidad educativa y a producir saberes que tengan presente el entramado de concepciones, percepciones e imaginarios que definen tanto a la realidad como a los actores que participan en ella.

Referencias Bibliográficas

- Barone T. y Eisner, E. (2006) Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). Handbook of Complementary Methods in Educational Research. (pp. 95-109). Mahwah, New Jersey: AERA.

- Belén Paola Sabrina, & García Silvia Susana (2011). “Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística”. Paradigmas [Revista en línea], Volumen 3, Nº 2, Revista del Centro de Publicaciones Académicas de la Unitec, Bogotá. pp. 89-107. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798212> [Consulta: 2014, Noviembre 10]
- Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza [Revista en línea], Nº 13, Universidad de Alcalá, España, pp. 25-46. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099> y también en: https://www.google.com.ec/?gfe_rd=cr&ei=M20MVLucLMid8AbGxYDQDw&gws_rd=ssl#q=El+debate+sobre+la+investigaci%C3%B3n+en+las+artes++Henk+Borgdorff [Consulta: 2013, Noviembre 5]
- Gadamer, Hans-Georg, Verdad y Método (1997) Volumen I y II, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca.
- Hernández Hernández, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI [Revista en línea], Nº 26, Universidad de Murcia, España, pp. 85-118. Disponible: <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671> [Consulta: 2014, Noviembre 8]
- Hernández, Marcos, Maximiliano (2003). Teoría de la Sensibilidad, Teoría de las Humanidades. El Proyecto Filosófico de la Estética de A.G. Baumgarten. Cuadernos Dieciochistas [Revista en línea], Nº 4, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2003, pp. 81-121. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2153150> [Consulta: 2010, Agosto 25]
- Heidegger, Martín (2002). El Origen de la Obra de Arte y Hölderlin y la Esencia de la Poesía, Traducción de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, S.A., México.
- Kant, Emmanuel (2006). Crítica de la Facultad de Juzgar, Traducción de Pablo Oyarzún, Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., Caracas, Venezuela, 2da Edición.
- Kant, Immanuel (1997). Crítica del Juicio, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid.
- Strand, Dennis (1998). Research in the Creative Arts. DEST; Canberra School of Art - The Australian National University.