

**CONVENIO DE ASOCIACIÓN N° 209 / SEPTIEMBRE 5 DEL 2013
ENTRE LA SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Y LA FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO**

El arte como productor de conocimiento

Documento Académico

Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte
Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte
Clarisa Ruíz Correal

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Decano Facultad de Artes y Diseño
Alberto Saldarriaga Roa

Directores de la investigación:

Javier Gil
Profesor Universidad Jorge Tadeo Lozano
Profesor Universidad de Los Andes
Miembro de la Fundación Liebre Lunar

Victor Laignelet
Profesor Titular
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Colombia

Asesor en valoración y medición del conocimiento

Christian Ruiz
Representante y cofundador de RR Conocimiento e Innovación SAS

Aporte de expertos:

Andrés Burbano (artes mediáticas y audiovisuales)
Carlos Dueñas (Música)
Natalia Orozco (Danza)
Favio Rincón (Artes plásticas)
Víctor Viviescas (Teatro)

Bogotá, Diciembre 6 de 2013

Presentación

La Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano han aunado esfuerzos para adelantar un proceso de trabajo que busca contribuir a los debates, reflexiones y documentos que distintos grupos de artistas y académicos han elaborado para discernir su posición frente a una de las encrucijadas que enfrentan las Facultades de Artes en el país frente los estatutos de legitimación, los ámbitos de producción y los paradigmas de innovación artística.

El vertiginoso asenso de los sistemas de medición, legitimación e indexación de la calidad de la educación y el conocimiento producido en el país, exige que las Facultades de Arte deban adaptarse y moldearse para cumplir con estos mismos sistemas y corresponder tanto al deber universitario como entrar en la competencia por obtener igualdad de oportunidades de legitimación. Esto puede resultar sumamente provechoso, sin embargo debe contemplar la naturaleza misma del arte. Si bien es válida la exigencia de sustentar a través de la investigación el conocimiento impartido desde la universidad, también es claro que no es viable convertir el arte en objeto científico, ni el quehacer artístico en una ciencia.

Desde este punto de vista, es necesario que los sistemas de medición y las políticas que abrigan estos procesos de legitimación y formalización del conocimiento artístico, se diferencien de los sistemas de medición y las políticas que abordan los problemas de las ciencias duras y sociales.

El documento que se presenta para discusión de la *Mesa de Trabajo Colciencias y áreas de Arte, Diseño y Arquitectura*, ha sido trabajado a varias manos y es el resultado de una labor que se realizó durante el año 2012 y 2013 bajo la orientación de los profesores Javier Gil y Victor Laignelet y que contó en el último año con los aportes de un grupo de docentes y artistas de diversas universidades y disciplinas artísticas tales como Andrés Burbano, Carlos Dueñas, Natalia Orozco, Favio Rincón, y Víctor Viviescas, así como también la participación de Christian Ruiz asesor en valoración y medición del conocimiento. El proceso de construcción de los tres apartes que constituyen este documento o informe académico como lo han denominado sus autores estuvo acompañado por la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y el Programa de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano

La primera parte elabora una reflexión de orden conceptual donde se presentan asuntos tales como las artes en la academia y su encuentro con la investigación; creación e investigación: convergencias y divergencias, la creación artística desde las lógicas de valoración de Colciencias: quién crea (grupos), qué productos, quién los valida, cómo se difunden socialmente problemáticas en torno a los formatos de presentación y evaluación de los procesos de creación. El segundo apartado que constituye este documento hace un análisis sobre la valoración de los procesos creativos en el país según el modelo de medición de grupos de investigación,

desarrollo tecnológico y/o innovación de Colciencias; hace referencia a los problemas de visibilidad de la creación artística como generadora de conocimiento según el modelo y brinda elementos para orientar de manera adecuada su evaluación y valoración. La tercera y última parte son las memorias de la consulta a los expertos en diferentes áreas

Es este un documento de trabajo que esta sujeto a ajustes, revisiones o profundizaciones, pero que ponemos a disposición de la Mesa como un insumo más a la reflexión que Acofartes y las redes ACFA y RAD vienen adelantando sobre los procesos de investigación en las áreas de artes, arquitectura y diseño de la mano de Colciencias.

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INDICE

	Pág.
1. EL ARTE Y SUS RELACIONES CON EL CONOCIMIENTO. DOCUMENTO CONCEPTUAL	2
ANTECEDENTES	2
¿QUÉ SE PROPONE EL DOCUMENTO?	5
¿Por qué Colciencias?	6
2. LAS ARTES EN LA ACADEMIA Y SU ENCUENTRO CON LA INVESTIGACIÓN	8
La investigación en artes o sobre el arte	12
Creación o investigación	14
La necesidad de reconocimiento de la creación	17
3 CREACIÓN E INVESTIGACIÓN: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS	26
3.1 Concepción del conocimiento	29
3.2 Lugar y sentido del sujeto	30
3.3 Facultades cognitivas en juego	31
3.4 Lógica y metodológica	33
3.5 Origen, génesis, proceso y desarrollo	34
3.6 Resultados, metas, objetivos	37
3.7 Evaluación y validación	37
3.8 Recepción y puesta en público. Socialización del conocimiento	38
3.9 Lugar del hacer y la técnica	39
3.10 Documentación y uso de fuentes	39
3.11 Institucionalización	40
4 LA CREACION ARTÍSTICAS DESDE LAS LOGICAS DE VALORACION DE COLCIENCIAS: QUIEN CREA (GRUPOS), QUE PRODUCTOS, QUIEN LOS VALIDA, CÓMO SE DIFUNDEN SOCIALMENTE	41
¿Quién crea? Autores y grupos de creación	43
¿Quién valora la creación artística?	44
Productos y producciones	45
5 PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LOS FORMATOS DE PRESENTACIÓN Y EVALUACIÓN DE LOS PROCESO DE CREACIÓN	47
5.1 Producción de nuevo conocimiento	49
5.2 Conformación de grupos de creación y noción de autoría	54

5.3	¿Quién debe valorar la creación?	55
5.4	¿Qué es un producto de conocimiento en la creación artística?	56
5.4.1	Productos según las siguientes Prácticas Artísticas	59
	Artes Plásticas y Visuales	
	Artes Escénicas y Performáticas	
	Danza	
	Música	
	Artes Mediáticas y Audiovisuales	
	Prácticas interdisciplinarias, transdisciplinarias o multimediales	
	Prácticas de proyección comunitaria	
5.4.2	Tipos de productos y problematización de la noción de obra y producto	59
5.5	¿Cuáles deben ser los factores de ponderación en un proceso de creación y en qué porcentajes?	61
5.5.1	Factores de ponderación	61
5.5.2	Criterios de evaluación de valores ponderados	63

1. EL ARTE Y SUS RELACIONES CON EL CONOCIMIENTO. DOCUMENTO CONCEPTUAL

Javier Gil

Profesor Universidad Jorge Tadeo Lozano
Profesor Universidad de Los Andes
Miembro de la Fundación Liebre Lunar

Victor Laignelet

Profesor Titular
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Colombia

ANTECEDENTES

Desde hace algún tiempo Acofartes (Asociación Colombiana de Facultades de Arte), y muchas iniciativas particulares de universidades como la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Javeriana, entre otras, han generado acciones para legitimar la creación artística como generadora de conocimiento. Dichas iniciativas se han desarrollado tanto al interior de las políticas internas de las universidades como frente a las entidades públicas que regulan las políticas del conocimiento como Colciencias, Icfes, Ministerio de Educación, etc. Estas propuestas y debates proponen un diálogo con la normatividad académica que organiza, evalúa y estimula la producción de conocimiento, con el fin de potencializar la creación y dar respuesta a sus necesidades.

La creación, y más específicamente los procesos de creación, es considerada en las facultades de artes como algo que las define en su especificidad como modo de pensamiento y como modo de producción de conocimiento, en todos estos ámbitos académicos tales procesos son equivalentes a los procesos de investigación en las ciencias sociales. Aún se utiliza en algunos espacios la denominación “investigación-creación”, denominación tendiente en algún momento a mostrar cómo la creación incorporaba aspectos investigativos y por consiguiente era generadora de conocimiento. Si bien útil en su momento, el término pudo tener algunos efectos contrarios a su propósito de llamar la atención alrededor de la potencia de la creación, efectos como el de querer asimilar forzada y antinaturalmente la creación a los esquemas y lógicas de

la investigación, viéndose desdibujada la riqueza epistemológica propia de la creación artística. Es por ello que en muchos espacios académicos se pretende reivindicar la creación sin necesidad de apelar a ese afán de camuflarse como investigación.

Es claro que aún no se logra incidir lo suficiente en lo concerniente a la valoración de la creación en el sistema educativo ni en las entidades encargadas de las políticas del conocimiento. “Dos hechos institucionales son sintomáticos. El Plan Nacional Decenal de Educación 2006-2016 propone, dentro de los diez temas identificados, la articulación de la ciencia y la tecnología a la educación, sin que se haya logrado integrar de manera equivalente a la creación. Los macroobjetivos referidos a este tema propenden por la implementación de una política pública que fomente una cultura de investigación y conocimiento. Al parecer, la creación no requeriría de condiciones equivalentes. Otro acto reciente en que la creación artística ha quedado escindida del conocimiento lo constituye la promulgación de la Ley de Ciencia y Tecnología, Ley 1286 de 2009, por la cual se transforma Colciencias en departamento administrativo y se fortalece el sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación en Colombia. Allí el arte aparece integrado a las humanidades y sometido a los procesos que rigen a las ciencias”.

El presente documento se constituye en un intento, siempre en construcción dada la complejidad del asunto, de presentar este problema contextualizado en marcos más amplios con el fin de permitir una mayor comprensión del mismo; así mismo se plantea con el ánimo de ofrecer algunas opciones más prácticas que sirvan a Colciencias para valorar la posibilidad de un tratamiento que haga justicia a la creación como generadora de conocimiento. El documento se realiza gracias a un convenio entre la Secretaría de Cultura y Turismo de Bogotá con la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y se irá enriqueciendo en sus desarrollos posteriores una vez se coteje c con agentes, actores e instituciones de las distintas artes y en diversos escenarios.

Es evidente que no se puede identificar la verdad con la coherencia, ni absolutizar el pensamiento en el contexto de las operaciones lógicas propias de la ciencia. Naturalmente, y en consecuencia, es factible afirmar que el conocimiento científico es solamente una modalidad del pensamiento y el conocimiento. Más allá de una búsqueda de recursos y financiación lo que está en juego son las políticas del conocimiento, los sistemas de validación, el valor que se otorga a la creación y a lo sensible en la producción del conocimiento y -por tanto- en sus proyecciones pedagógicas. Se trata de valorar una diversidad epistémica, ligada incluso a la diversidad cultural defendida por la constitución colombiana. Diversidad de modos de conocimiento que no se circunscribe al campo de las artes sino que se extiende a cualquier disciplina y ámbito pedagógico. Lo artístico, la creación, repetimos, no es algo ceñido exclusivamente a las artes.

Consideramos que las artes frente a las lógicas del conocimiento científico, se presentan como lo otro, un otro que se resiste a ser conceptualizado desde miradas ajenas a su naturaleza. No

obstante la presencia del otro es una ocasión magnífica para mirarnos y cuestionar lo que somos, y de paso cuestionar los aparatos de captura que empleamos para clasificar y clasificarnos. La aceptación de la diferencia, en consecuencia, trasciende la simple tolerancia e inclusión, es una ocasión para una interrelación que rebasa tanto el distanciamiento frente a lo diferente como su acogimiento con miras a domesticarlo, neutralizarlo o asimilarlo a lo propio. Es claro que el conocimiento artístico, la creación artística, difiere radicalmente de las formas de conocimiento organizado, y de la organización formal del conocimiento y esa diferencia espera un auténtico reconocimiento.

Este documento aspira a ofrecer, más allá de la discusión conceptual, herramientas a Colciencias para valorar y evaluar la creación artística. Sobra decir que las artes no se pueden evaluar con formatos prestados y que precisan de formatos más atentos a sus particularidades. Se trata de un segundo documento que tiende a focalizarse concretamente en las divergencias y convergencias entre investigación y creación, intentando sostener la especificidad de las formas de creación y sus posibilidades cognitivas. En tal sentido presenta inicialmente una aproximación conceptual a esas tensiones para proceder posteriormente a establecer diferencias entre una y otra. Finalmente presenta formatos emanados desde las distintas disciplinas artísticas, para ello se ha contado con el concurso de expertos cuya selección ha sido concertada con Acofartes. Consideramos que tales formatos se constituyen en un insumo importante para avanzar en este proceso de construcción conjunta el cual ha sido habilitado por Colciencias acogiendo la inquietud de los sectores de las artes, del diseño y la arquitectura. Es de anotar que todo el proceso de partir de los formatos vigentes en Colciencias, y desde ellos proponer acercamientos y posibles modificaciones, ha contado con el aporte de un especialista en estos saberes, su concurso facilita establecer puentes y diálogos entre la creación artística, su evaluación y las lógicas que operan al interior del sistema de Colciencias.

Mencionábamos que a este texto le precede uno realizado en el 2012, en el marco del mismo convenio. Ese documento inicial buscó plantear el problema en un contexto más amplio, algunos de esos aspectos se retoman acá pero ya puntualizando en los asuntos de la creación y la investigación. Ese documento previo abordó sucintamente las relaciones de poder y saber, las prioridades de ciertos saberes y modos de conocimiento ligadas a contextos económicos, políticas y culturales; también un primer acercamiento al lugar de la creación en la universidad y en la pedagogía. Así mismo se desarrolló una rápida mirada histórica de la pedagogía de las artes, buscando señalar cómo los modos de enseñar han estado ligados a las concepciones de lo artístico y de su lugar en el conocimiento. Los restantes capítulos de ese documento inicial intentaron hacer ver cómo el conocimiento artístico involucra facultades distintas a la razón como son la percepción, la emoción, la intuición y la imaginación. Desde el reconocimiento del lugar y sentido de ellas como dimensiones cognitivas se intentó mostrar que el conocimiento racional es solo un modo de conocer. Como un anexo necesario dicho documento indicaba los modos de clasificar las artes al interior de Colciencias con el fin de dilucidar cómo, a partir de esa clasificación, se ubicaban y valoraban las artes.

Finalmente, vale la pena mencionar que se trata de un documento que se suma a otros propuestos por la propia Acofartes y algunas universidades, conformando así un cuerpo documental desde el cual facilitar el desarrollo de la mesa abierta por Colciencias la cual tuvo su primer encuentro el viernes 4 de octubre de 2013. También es bueno mencionar que ha contado con las apreciaciones de una serie de expertos de distintas áreas artísticas como son: Natalia Orozco (danza), Víctor Viviescas (arte escénicas, artes vivas), Carlos Dueñas (música), Andrés Burbano (audiovisuales), Favio Rincón (artes plásticas y visuales)

¿QUÉ SE PROPONE EL DOCUMENTO?

Para explicitar mejor el foco del documento queremos señalar un doble propósito: por un lado hacer ver la naturaleza de la experiencia creadora en el arte, la cual tiene características propias, en general inasibles desde una estructuración rígida de las formas de producción del conocimiento. Un segunda pretensión, y ya situándonos en lo que compete a las formas de clasificación y valoración que dispone Colciencias como entidad rectora de las políticas del conocimiento, y por tanto con clara incidencia en las políticas educativas, nos proponemos recortar de ese amplio espectro de las epistemologías artísticas aquellas que se circunscriben en el ámbito universitario con la aspiración de ser validadas al mismo nivel de la investigación científica pero partiendo de sus especificidades. Es decir puntualizar, que en el contexto académico el arte produce conocimiento. Así mismo nos preguntamos, acogiendo la iniciativa de Colciencias de aportar para el esclarecimiento de estos problemas y derivar de esa reflexión algunas sugerencias prácticas. En ese sentido nos animan interrogantes como los siguientes: cómo ofrecer pistas y aportes a Colciencias que permitan identificar quién, qué, cómo se debe valorar la creación artística en los marcos académicos y cómo divulgar y facilitar su apropiación social. Cómo inferir elementos prácticos para valorar la producción artísticas (formatos que puedan instalar un diálogo entre los instrumentos de Colciencias y las prácticas artísticas)?

Es claro que no se presentan oposiciones radicales entre arte-ciencia, creación artística e investigación, si en el documento se presentan bastante dicotomizadas es para hacer evidente la especificidad de la creación artística. De hecho las lógicas de lo sensible, y más aún en la universidad, no se apartan radicalmente de los modos de investigación, los procesos de creación de entrada deben conocer el desarrollo de la disciplina, incluso investigar esos desarrollos previos. E incluso, ya en las dinámicas de divulgación y de proyección pedagógica, la creación artística difícilmente puede prescindir de un trabajo discursivo (tanto la ciencia como el arte comunican sus logros con producciones discursivas, el arte en otras épocas podía renunciar a ello pero esta postura es cada vez más inaceptable, sobre todo en entornos académicos como los que nos ocupan. Y, por el otro lado, la investigación científica cada vez se aproxima más a dimensiones inventivas y creativas, casi que lo más artístico que se encuentra en la actualidad es la física cuántica, por ejemplo. Por otra parte, artes y ciencias,

se encuentran en las prácticas de manera natural y sin necesidad de evidenciar propiedades privadas. No aspiramos, entonces, a afirmar una distinción un tanto necia como que las artes trabajan desde la expresión de la subjetividad y las ciencias hacia el mundo objetivo, aunque sí se puede afirmar una tendencia mayor en una y otra dirección. Pero es claro que una dicotomización del adentro con respecto al afuera no es sostenible. En el caso que nos ocupa se afirman diferencias de una manera un tanto radical con el fin de evidenciar algunos problemas

En suma, nos asiste un propósito general: posicionar y reconocer las artes como pensamiento y experiencia que, entre otras cosas, producen conocimiento, en particular un tipo de conocimiento que difiere del conocimiento científico. Y en segundo lugar, lograr que ese reconocimiento se traduzca en otras formas de clasificar y evaluar la creación artística.

El foco apunta a la producción académica, no solo porque la universidad es regulada por las políticas de Colciencias, también porque al interior de la universidad se presenta en mayor medida el conflicto por el reconocimiento de la producción de artes como conocimiento. No obstante, como se indicará más adelante cuando se hable de la creación artística, esta no se circunscribe al ámbito académico, así como tampoco toda la creación artística produce “conocimiento”, a menos que entendamos la producción de conocimiento de una manera bastante amplia. Este foco, de paso, trae complejidades adicionales porque supone plantearse la creación en un marco académico en el cual la misma creación es indiscernible de la docencia, la misma investigación e incluso la extensión y naturalmente de los distintos cruces entre estas instancias. Así mismo, la figura del creador termina muy emparentada con la figura del docente. Naturalmente ese contexto trae preguntas como: cuál es la consideración y validación de la creación en un entorno académico?, qué aspectos se suman más allá de la obra para la valoración de un proceso de creación? Cómo entra la divulgación, social y pedagógica, en esta dinámica? La divulgación se agota en las formas de exhibición clásica de las obras?, cómo se integran las obras a las dinámicas institucionales?, cómo se insertan las prácticas de creación en la producción docente?

Tratando de profundizar en el porqué de esta pretensión es bueno contextualizar algunos aspectos:

¿Porqué Colciencias?

En el campo de las artes de tiempo atrás se viene manifestando el deseo que Colciencias redefina su postura sobre las artes. Algunos manifiestan que valdría la pena plantear un fortalecimiento de la validación de la creación artística por mediación de entidades culturales como Ministerio de Cultura, Secretarías de Cultura, etc, si bien estas entidades de suyo fomentan la creación es evidente que hay un desbalance institucional en cuanto a posibilidades presupuestales e incidencia académica y política en las universidades las cuales

regulan su quehacer desde los lineamientos de Colciencias. Desde el momento en que las artes han entrado en la Universidad necesariamente se ven afectadas por las decisiones y políticas emanadas desde Colciencias. El sector de las artes precisa que la universidad tenga un tratamiento que equipare la artes con las ciencias, más aun considerando que el concepto de “universidad” apunta a la unidad de lo diverso, es decir a la apertura de una pluralidad de modos de experiencia y conocimiento los cuales deberían validarse atendiendo sus especificidades y particularidades.

Si bien Colciencias regula el conocimiento y su proyección en la universidad, no se trata de equipararse a la ciencia, a sus lógicas y lenguajes, tampoco se trata de standarizar el conocimiento. Incluso hablar de conocimiento ya remite a unas ciertas prácticas discursivas, a una cierta modalidad de formalizar y extender sus resultados heredera de la ciencia. Dentro de las denominaciones que presenta Colciencias quizás deberíamos hablar de “nuevos conocimientos”. El arte con respecto a las lógicas del conocimiento científico se constituye como un nuevo conocimiento. En consecuencia, hablar de nuevos conocimientos posiblemente no solo se refiera a nuevos conocimientos dentro de unos mismos supuestos y premisas, sino a nuevos modos de entender el conocimiento, a nuevos y distintos modos de producirlo y a nuevos modos de dar cuenta de ellos y de facilitar su apropiación social. En otros términos está en juego en admitir que el modo de producción científico obedece a una lógica con orígenes e intereses históricos, obedece a ciertas concepciones del saber, la verdad, el sujeto y la realidad. Toda la complejidad epistemológica, social, cultural, política, implícita en esta discusión amerita la creación de un programa particular de las artes en el cual se generen las condiciones para su autorregulación. Las artes están en Colciencias, y ya que lo están el desafío es lograr que lo estén de una manera más satisfactoria. Creemos que es una oportunidad histórica para la entidad que regula el conocimiento, una oportunidad de dimensionar formas de experiencia y conocimiento que hagan justicia a otras formas de ser y vivir.

2. LAS ARTES EN LA ACADEMIA Y SU ENCUENTRO CON LA

INVESTIGACIÓN

Establecer un paralelo, y una diferenciación, entre la investigación y la creación supone encarar conceptos relativos y complejos. Ambos se encuentran en permanente mutación, encuentros y desencuentros, y resisten distintas lecturas de acuerdo con los contextos desde los que se aborden. Tanto la ciencia como el arte tienen su historia y al interior de ella lo considerado válido no se puede desligar de una estructura de poderes que sanciona lo legítimo y aquello que no lo es. En ese sentido se puede afirmar que el poder más que una consecuencia es la condición previa del conocimiento.

Si se presentan algunas dificultades al interior de las comunidades científicas para señalar y perfilar la condición y sentido de la investigación, por el lado artístico estas se multiplican, lo que es considerado “arte” está inserto en un mapa de fuerzas representados por ciertos agentes e instituciones que emprenden luchas simbólicas por legitimar sus concepciones e intereses. La noción de “campo”, propuesta por Bourdieu, apunta a señalar esas tensiones y distintos posicionamientos que obedecen a diversas perspectivas e intereses. Más que hablar de “arte”, donde las dificultades son aún mayores, preferimos –entonces- hablar de un pensamiento artístico, de un pensamiento creador de naturaleza artística, dicha opción en buena parte sorteando la dificultad de fijar posiciones en torno a lo que es el arte (con todo el esencialismo allí implicado). Es mejor hablar de un cierto tipo de experiencia y de un modo de pensar que se condensa en diversas prácticas y productos, entre ellos aquellos que pasan y son legitimados como “obras de arte”.

Cualquier diálogo, cercanía o distancia, entre creación artística e investigación se formula desde un momento de la historia. En la actualidad estas relaciones, debates y tensiones, ocurren en diversos países y escenarios y resultan sintomáticos de que algo significativo se juega en tales discusiones. Un aspecto es la crisis de los modelos heredados de la modernidad; otro, los temas referidos a la pluralidad y diferencia extendida a los modos de experiencia y conocimiento. Adicionalmente el ingreso de las artes en el ámbito académico trae consigo una polémica entre modos de conocimiento y la necesidad de su reconocimiento. Semejante consideración de las artes como generadoras de un saber otro, de un conocimiento otro, procede de los propios desarrollos de las prácticas artísticas cada vez más tendientes a dimensionar los planos cognitivos del arte. Tampoco se pueden dejar de lado algunos nuevos planteamientos en la investigación los cuales entran en un diálogo más intenso con los procedimientos y modos de operar del arte, de esta manera se empiezan advertir insuficiencias de ciertas premisas metodológicas de corte científico y la validez de lo artístico como recurso cognitivo.

Aparte de esas situaciones que actualizan la discusión, es evidente que históricamente, como ya lo desarrollábamos en el documento inicial, es factible encontrar pistas para entender la

dicotomía aún vigente entre experiencia y conocimiento, entre subjetividad y conocimiento. Oscar Cornago. se remite a Agamben y su texto *Infancia e Historia* quien distingue dos registros anteriores a la modernidad, uno asociado al conocimiento y otro a lo que hoy equivaldría a la subjetividad, a la experiencia personal. El primero, antecedente del mundo científico, ajeno a la experiencia individual y vinculada a la revelación de una verdad, procedente de un orden superior, en tal sentido próximo al ámbito religioso. Posteriormente las ciencias asumirán la construcción de verdad vinculada a la observación, la abstracción, la reflexión, configurando un nuevo sujeto del conocimiento ligado a lo científico, a un “yo pienso” ya distanciado de lo espiritual. El conocimiento lejos de ser una revelación a un nosotros se sitúa en el individuo pensante el cual se coloca como generador de un saber que ya no desciende de otros planos, ni es revelado, sino que es producido desde metodologías empíricas. La idea de una verdad revelada quedará más circunscrita y desplazada a las artes a través de la figura de la inspiración.

En ese nuevo contexto el yo queda reinsertado en las lógicas del conocimiento científico, sujetado a metodologías que dejan de lado lo incierto, cambiante y contradictorio de la experiencia. Esta, y de paso el sujeto con su mundo interior y su universo sensible, también se desplaza al ámbito de lo artístico. Es decir, el método de investigación se constituye en fundamento del saber y recurso para liberar al sujeto de cualquier contingencia vinculada a su experiencia pasional, emocional, perceptiva, etc. La singularidad del sujeto se desvirtúa al privilegiarse el conocimiento desde una perspectiva universal donde la experiencia y lo sensible debe doblarse a una verdad abstracta y ajena. Ciencia y arte, consecuentemente, se configuran como dos zonas distintas, una ligada al conocimiento, la otra a otros planos no relacionados con lo cognitivo. Entre ellas se configura un lugar medio habitado por las humanidades y las ciencias sociales, una y otra a caballo entre esos dos polos.

A juicio de Cornago, Foucault retrata esa situación cuando caracteriza la transición de la época clásica a la moderna como el quiebre de una gramática universal, de una lógica única de ordenación y medida de todo lo real. Las ciencias funcionaban desde esa lógica fundamentada en listados abiertos: gramática de las partes de la oración, la anatomía de las partes del cuerpo, etc. Con la fractura de esa lógica cada campo de conocimiento se repliega en sí mismo, pasando a funcionar no ya como listados sino como sistemas articulados, interdependientes pero autónomos, y ligados a un sujeto que dispone de ciertas prácticas y de una disciplina con sus respectivas normas. La misma episteme se extiende a otras disciplinas operando como una suerte de inconsciente del saber, como un fondo que veladamente las relaciona y articula en una misma lógica.

En esa configuración de disciplinas, sin embargo, quedarán unos vacíos que asumirán las ciencias humanas y artes las cuales -a pesar de sus afinidades- tomarán caminos divergentes. Las primeras lucharán por legitimarse como espacio objetivo de conocimiento, buscando asimilarse a las ciencias e intentando desarrollar sus metodologías específicas traídas, en el siglo 19, de las ciencias naturales: empirismo, positivismo lógico, observación científica de la

realidad, etc., (aunque posteriormente procurarán desarrollos metodológicos particulares como serán los enfoques estructuralistas en las ciencias sociales y la antropología). En ese panorama las artes encarnarán el lugar de la expresión de la subjetividad.

Ese refugio en la creación, en la expresión subjetiva, se pretende legitimar en la actualidad como generador de un conocimiento de otra naturaleza. No obstante, no se trata de establecer dicotomías irreconciliables entre investigación y creación. Es claro que la investigación científica tiene potencia creadora, así como las artes desarrollan procesos investigativos. En ese orden de cosas no pocos autores hablan de la belleza y la poética de una investigación científica, la ciencia no solo explica, también impresiona poética y estéticamente. Del mismo modo las obras de arte no solo nos complacen estéticamente, también generan conocimiento.

Pese a tales afinidades es indiscutible que la naturaleza de lo artístico prioriza la creación, la cual no es central en la investigación científica. Alrededor de esa especificidad quisiéramos establecer diferencias. Tanto la investigación (en ciencias sociales) como la creación abren nuevas lecturas y dimensiones de lo real, ensanchan el mundo, pero cada uno lo desarrolla desde distintas lógicas. Una y otra producen nuevos conocimientos, las ciencias a través de explicaciones, conceptos, ideas; la creación artística con sensaciones afectos, perceptos, e incluso con ideas, pero desde otros modos de experiencia y relación con la realidad. En las ciencias el conocimiento producido ha de pretender ser verdadero en tanto confiable y replicable. La categoría de “verdad”, entendida de ese modo no es tan válida en el ámbito de las artes. Estas y otras diferencias validan plantear un tratamiento igualmente diferenciado relativo a las maneras de abordar y evaluar la investigación y los procesos de creación en artes. Si el arte es fundamentalmente creación, emergen preguntas como: ¿El arte produce conocimiento en sí mismo o precisa el concurso de otra disciplina que lo sancione?, ¿conocimiento es sinónimo de investigación?. Estas y otras interrogantes nos conducen a establecer un análisis de convergencias y divergencias entre investigación y creación y consecuentemente proponer formatos diferenciadores para su valoración. Antes de abordar esos aspectos conviene puntualizar y recapitular algunos puntos que sirven como contexto al asunto que nos ocupa.

En el documento preliminar se indicó que las artes se enseñaban antiguamente en escuelas y talleres, lideradas por un maestro ejemplarizante en el oficio, y con lógicas nada asimilables al mundo investigativo y científico. No obstante el ingreso de las artes a la academia implicó una serie de situaciones y reacomodamientos, entre ellos la necesidad de legitimar su saber y conocimiento y hacerlo referenciándose desde la investigación.

La investigación tiene que ver con construir nuevas miradas, lecturas e interpretaciones y conocimientos de la realidad. En ese marco la clave es saber plantear problemas, investigar es saberse preguntar y conducir esas preguntas hacia un nuevo conocimiento. No se trata de formular cualquier pregunta, esta ha de ser relevante, ligada a una historia y desarrollo de las disciplinas, no se puede descubrir lo obvio. En una comunidad académica no se puede ignorar

lo que se está investigando, lo qué se ha hecho y cómo se ha validado. En ese sentido se impone el imperativo del progreso del conocimiento. Este criterio es inoperante en las artes las cuales ciertamente no desconocen lo que se viene realizando, los cambios en las prácticas, pero la creación no se valora en términos de progreso o de acumulación de conocimientos. Tampoco nace de una pregunta pertinente al interior del desarrollo de una disciplina, puede gestarse a través de intuiciones, deseos, sensaciones, etc; no necesariamente busca dar respuestas concretas a necesidades precisas. En las artes no es estrictamente necesario referenciar lo que han hecho otros, de hecho se retorna, se cita, parodia, apropia, se vuelve atrás, se tensiona lo contemporáneo con la tradición, se reactualizan viejas cuestiones, aunque siempre desde una perspectiva no exenta de creación.

La necesidad de justificar la presencia de las artes en la vida universitaria consecuentemente trajo consigo una especie de violencia contra ellas mismas. Y no se trata de solamente de violentar unos modos de experiencia y pensamiento, también es la violencia para acomodar la creación artística a lógicas espacio-temporales y organizacionales que no se ajustan a sus modos de ser, también es la violencia extendida a otros aspectos como lo presupuestal (notoriamente inferior). Incluso muchas veces los recursos para las artes, ya no solo en el ámbito universitario sino en los ámbitos institucionales públicos, se han de legitimar desde resultados prácticos no necesariamente relacionados con su quehacer. De allí la necesidad de dar cuenta forzosamente de indicadores a los que no puede responder, y cuando lo intenta para acceder a un reconocimiento o unos recursos, quedan claramente desfavorecidas frente a disciplinas que sí se acomodan a esas lógicas. En ocasiones solamente se empiezan a valorar cuando dan cuenta de sus aportes al producto nacional bruto exigiéndoles rentabilidades económicas que pueden atentar contra la misma naturaleza de sus producciones.

Sin desconocer que las artes pueden incidir en esos aspectos, y que muchas prácticas lo tengan como objetivo, es claro que la naturaleza de ellas no se define desde estos criterios. Pareciera que solo se considera las artes en términos de estas rentabilidades pragmáticas como si eso fuera su máxima utilidad social, y con ello –implícitamente- se desconoce su potencia cognitiva. Pero, no sobra insistir, que se produce sentido y conocimiento desde distintos ámbitos de experiencia, los grandes artistas y aquellos que se exponen a las prácticas artísticas en sus diversas manifestaciones tienen la certeza que lo sensible genera conocimiento, transforma la vida, y propicia una comprensión de un orden distinto al de las explicaciones científicas.

Volviendo a nuestro asunto, la inserción en el mundo académico obligó a mirar otras disciplinas y a echar mano de modelos prestados como los de las ciencias sociales. Semejante situación ha conducido a una especie de infidelidad o vergüenza frente a la propia condición y a la necesidad de parecerse a otros para ser reconocidos cognitivamente. Las artes por lo general no definieron la legitimidad de su ingreso en la academia desde sus propias dinámicas, parcialmente renunciaron a sí mismas para apoyarse en otras disciplinas haciendo suyos modos de investigar que traían consigo premisas, métodos, propósitos preestablecidos,

e incluso la obligación de postular los resultados de sus acciones lo cual atenta en buena parte contra la impredecibilidad de la experiencia estética. La necesidad de profesionalización e inserción académica, y la consecuente necesidad de referenciarse desde lógicas ajenas, explica el creciente interés hacia la investigación dentro de las artes de un tiempo a esta parte pero también los peligros de asimilarse a lógicas prestadas.

La investigación en artes o sobre el arte

“En un texto violentamente, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que los resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones, pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación, Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizás cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía”

Gilles Deleuze y Felix Guattari

La investigación como modalidad de conocimiento tiene sus antecedentes más estructurados en la antigua Grecia a partir de Aristóteles. No obstante, la ciencia se constituye en cuanto tal a partir de Galileo, cuando las matemáticas se convierten en fundamento de verdad. Las artes tal como las entendemos hoy, tienen sus antecedentes más remotos hace 40.000 años con las primeras venus paleolíticas, con la pintura rupestre o con la sonoridad producida en aquellos tiempos prehistóricos. La creación artística, entonces, se pierde en los albores de la humanidad y el intento de convertirla en una disciplina al interior de la academia suscita muchos interrogantes importantes, particularmente al comparar la investigación científica con los procesos de creación artística.

La investigación, como resultado de las políticas y reformas en la educación superior en distintos países del mundo, se ha convertido en la finalidad fundamental de las universidades. Esa prioridad, formulada desde las políticas gubernamentales, no es el único

factor que ha puesto en primer plano la “investigación en las artes”. Mencionábamos líneas atrás que la propia práctica artística también ha puesto su parte. El arte contemporáneo desde hace ya varios años habla desde dimensiones conceptuales, privilegia por encima de lo estético o lo “bello” el plano de las ideas, habla constantemente en términos de reflexión e investigación. Esto no se circunscribe solamente a ciertos periodos o momentos, tampoco a la autopercepción de los artistas, se extiende a los contextos institucionales, a la misma forma como se definen las instituciones artísticas y a las regulaciones imperantes para financiar proyectos y programas tanto desde las mismas universidades como desde el aparato estatal.

De suyo en el mismo universo de las artes parece presentarse una escisión, la formación universitaria se inclina a presentarse como investigación mientras que las escuelas externas a la academia se definen desde las técnicas, destrezas y oficios. Al interior de la misma universidad también se presentan posicionamientos distintos, algunos deciden optar por ajustar o poner a dialogar la producción artística con las lógicas investigativas, otros defienden la especificidad de la creación, otros ofrecen una clara resistencia a cualquier forma de academización preocupados por verse subsumidos en un universo que consideran bastante ajeno a sus modos de ser. Incluso no falta quien defiende el hecho de mantenerse alejado de la institucionalidad universitaria y académica como otrora se desarrollaron las artes. Tales posicionamientos derivan en posiciones que sostienen que las artes deberían generar una institucionalidad distinta a la que se ocupa de la investigación científica.. En ese orden de ideas se ha propuesto incluso que entidades como el Ministerio de Cultura haga las funciones de Colciencias en el campo de las artes. A nuestro juicio ello supone declinar la concepción de las artes como generadora de conocimiento, desde otros modos de experiencia y pensamiento, pero siempre generador de sentido y conocimiento.

Creación o investigación

En ese contexto interesa plantearse distancias y cercanías entre creación e investigación, así mismo los alcances y límites de hablar de investigación en las artes, reafirmando de nuevo que no se trata de generar una dicotomización sino un espacio de diálogo y encuentro asumiendo las diferencias. Es evidente que encontramos artistas que operan con lógicas investigativas, tanto como científicos e investigadores que operan muy artísticamente. Hay procesos creativos en unas y otras. Incluso hoy más que nunca esas aproximaciones son más notorias, pero sin duda ese diálogo será más fecundo desde las riquezas y potencias propias de cada modo de conocimiento. El diálogo es fecundo a partir de la afirmación de la diferencia.

Este diálogo entre investigación y creación puede alcanzar mayor claridad si recogemos los distintos planos en que los enmarca el investigador Borgdorff del Amsterdam Schools of Arts. Dicha diferenciación ha sido asumida por igualmente por Acofartes y nos parece

provechosa. Borgdorff distingue entre investigación sobre las artes, (teorizaciones sobre el arte, estudios históricos, pedagogía del arte, etc.); la investigación para el arte (estudios al servicio de las artes, por ejemplo estudios acerca de la iluminación de una obra de danza, por ejemplo); la investigación en las artes, ligada a los procesos mismos de creación artística (que hemos preferido a lo largo de estos documentos asumir como creación artística). Podríamos sumar una cuarta, la investigación desde las artes, entendida como aquella que recoge los modos de pensar propios del arte y los aplica en otros campos disciplinares, un ejemplo de ello podría ser una rama actual de la antropología definida como antropología visual. O el uso de los modos del arte en la escuela para enseñar o para investigar otras disciplinas como la biología o la historia.

Ese panorama da a entender que lo artístico rebasa el arte (o la creación artística), aunque lo que nos ocupa concretamente es su rasgo más definitorio como es la creación como generadora de conocimiento. O, lo que es lo mismo, hemos optado por defender los discursos de las artes y no tanto los discursos sobre las artes. Dentro de ese panorama, es evidente que Colciencias en la actualidad atiende fundamentalmente la investigación sobre y para el arte, no obstante deja de lado la especificidad de las artes como es la creación.

Para profundizar un poco más, y siguiendo a Borgdorff y sus argumentaciones, ampliaremos tres de las modalidades referidas: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes (equivalente a los procesos de creación).

Investigación sobre las artes es aquella “que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador. La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura. La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría”.

“La investigación sobre arte, de manera general supone el planteamiento de preguntas de carácter hipotético que definan una problemática y unos objetivos viables, en consecuencia con ello, precisa de unas metodologías de naturaleza sistemática y disciplinada que permitan paso a paso y de manera razonada y lógica llegar a unos resultados confiables y verificables, con el objeto de hacer aportes a la construcción de conocimiento acerca del arte y el campo específico definido por la problemática, de manera igualmente general la investigación sobre arte supone la capacidad de elaborar una reflexión crítica acerca del arte en relación con el campo del arte, desde la crítica y teoría del arte, la historia, la sociología, la antropología o la psicología, entre otros, creando puentes con los fenómenos culturales y

sociales vinculados contextualmente a la investigación. También caben líneas de investigación más específicas, por ejemplo, de carácter técnico, construcción de referentes, con fines pedagógicos, de estudios económicos, industrias culturales, etcétera. La investigación sobre arte se enriquece al poner en relación varios campos y disciplinas, lo cual compromete una mirada inter y multidisciplinar.

La investigación sobre arte deriva en un producto que de manera general culmina con un documento escrito que da cuenta de las distintas etapas de la investigación, hipótesis, problemática, metodología, objetivos, referentes, resultados, conclusiones, aportes al campo y posibles aplicaciones, etcétera”.

En otros términos, las artes pueden ser abordadas desde distintos ángulos como objeto de investigaciones con metodologías pertenecientes a otras disciplinas. Puede ser abordado por la lingüística y semiología como lenguaje; o desde la sociología o los estudios culturales como praxis social o movimiento cultural, o desde las maneras como se hace, se vive y siente la música y su enseñanza en un grupo social; o desde la economía como industria cultural. Naturalmente en este tipo de investigaciones prima el acercamiento teórico, la reflexión, el análisis, la interpretación, la comparación, todas ellas operaciones analíticas propias de las ciencias.

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’”.

Investigación en las artes “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.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.

En la literatura especializada se han utilizado varios términos y expresiones para denotar la investigación artística. Los más comunes son ‘investigación basada-en-la-práctica’,

investigación guiada-por-la-práctica' y 'práctica como investigación'.”

Al interior de lo que venimos desarrollando lo que el autor denomina investigación en las artes lo asimilamos como la propia creación artística, no obstante –como también venimos sosteniendo- sin apelar a la palabra investigación con el ánimo, reiteramos, de defender unos modos de ser específico que no precisa de muletas prestadas. Cuando se habla de investigación en las artes se quiere dar a entender la potencia cognitiva implícita en la creación, valorar la práctica artística como generadora de conocimiento y por tanto poniéndola en pie de igualdad con la investigación. Apunta, igualmente, a diferenciar prácticas al interior de las mismas artes, es factible que haya prácticas ceñidas solamente a una buena ejecución, a la destreza, técnica y el buen oficio; así como hay prácticas que privilegian la creación de nuevos sentidos, la apertura de mundos posibles (posiblemente esta es la aspiración de la formación artística a nivel universitario). Al interior de estas últimas la técnica y el oficio no se constituyen en la finalidad y objetivo último, aunque en ningún caso se puede prescindir de ellas. A nuestro entender el centro de las artes reside en la fuerza creadora.

Ciertamente la clasificación y diferenciación arriba mencionada puede ser discutible, pero la consideramos operativa con el objetivo de establecer ciertas diferencias y posibles lugares de relación entre investigación y creación.

La necesidad de reconocimiento de la creación

A riesgo de parecer repetitivos y obsesivos, y antes de abordar un paralelo más explícito entre investigación y creación, quisiéramos recuperar la intención que anima la construcción de este documento.

Planteábamos que el universo de los saberes se inserta en un campo de fuerzas, territorio de luchas dentro de cual agentes, actores e instituciones se enfrentan con diversos medios y fines para hacer valer sus distintos posicionamientos en cada campo del saber y en una política más amplia en la que se legitiman y validan unos saberes frente a otros. Los distintos agentes contribuyen a conservar o a transformar la configuración de dicho campo. Se puede sostener que el sentido, valor y legitimación de lo artístico no está en unos objetos u obras, sino en una trama de significaciones que allí subyace, y que a través de distintos mecanismos valida ciertas prácticas y ciertos objetos. Cuando hablamos de qué tipo de investigación debe hacerse, que propuestas apoyar, qué apuestas formativas se priorizan etc., necesariamente hablamos de unas políticas que se imponen al interior de cada campo. Dichas políticas son el resultado de consensos circunstanciales y cambiables entre actores, agentes, instituciones, para lograr una legitimación mayor.

Todo sistema de ordenamiento del conocimiento se producen al interior de un campo y se

fundamenta en apreciaciones en torno a qué es y qué no es conocimiento, para qué se produce conocimiento, quién lo produce, etc. Ello insta necesariamente una postura política, es decir, de poder, pues al definir cómo entendemos el conocimiento también se validan y legitiman unos saberes y formas de entenderlo mientras se desconocen, marginan o excluyen otras.

Foucault aporta para comprender como se configuran regímenes de verdad que terminan por perfilar qué se entiende por conocimiento en una época determinada. Ligado a ello habló de insurrección de saberes sometidos, saberes sofocados en sistematizaciones formales, o descalificados como no conceptuales, considerados ingenuos e inferiores por no alcanzar un determinado nivel de cientificidad. Frente a las instancias teóricas unificadoras y jerarquizantes emerge la necesidad de esa insurrección de saberes. Esta no apunta a confrontar los contenidos o métodos de una ciencia sino a enfrentar los efectos de poder derivados de la institucionalización y hegemonía del discurso científico. A su juicio no se trata de aspirar a ser ciencia, más bien se trata de plantearse los saberes que se marginan desde la imposición de la lógica científica: qué sujetos, experiencias y discursos se descalifican y empobrecen desde la dominancia del discurso científico. Así mismo pone en guardia frente a las tentativas de recodificación, frente a los intentos de incorporar en un discurso científico experiencias y saberes que fueron previamente desconocidos.

La genealogía, en sus investigaciones, se presenta como una historia de la verdad, la historia del modo en que las ciencias se elevan con pretensión de verdad, las luchas por el control de la verdad. Esas verdades hegemónicas no responden a la naturaleza de las cosas, son históricas y responden a las reglas de producción de discursos y por ello no están exentas de vínculos con el poder. En suma, se trata de la historia de la producción de los discursos verdaderos de cada época histórica, con ello se relativiza la noción de progresión y universalismo del conocimiento. No hay un sentido en la definición del conocimiento fuera de la historia, lo que es verdadero depende de cada momento histórico. En tal virtud la genealogía no se ocupa de la verdad sino de los juegos de verdad, los juegos discursivos que sirven de marco para la emergencia de ciertos conocimientos como verdaderos. Y todo ello, a su vez, tiene una materialidad, está sujeto a ciertas prácticas sociales y culturales. En otros términos no hay universales previos, tal es el caso de la locura la cual no sería una noción fuera de la historia de las prácticas sino que emerge ligada a las prácticas de internamiento. La genealogía identifica y rastrea esa materialidad, las prácticas y las formaciones discursivas (textos, archivos, manuales, etc.) y sus efectos de verdad. Somos como somos por la constitución histórica de esas formaciones discursivas

Ello, vinculado al asunto que nos ocupa, quiere decir que la actual configuración del saber y la verdad no es ajena a ciertas formaciones del saber asociadas a ciertas prácticas e intereses, asociadas a ciertas concepciones de la subjetividad. Esa configuración histórica del conocimiento necesariamente es discutible como se ha señalado desde múltiples lugares. Uno

de ellos es el pensamiento decolonial, señalado en el documento inicial, a ese movimiento se pueden sumar otros autores como Boaventura de Sousa cuando se refiere al pensamiento occidental como pensamiento abismal, caracterizado por la concepción unilateral de polos radicales que separan experiencias, actores y saberes entre aquellos que alcanzan visibilidad, inteligibilidad y validez frente aquellos invisibles, ininteligibles olvidados y peligrosos. Como alternativa sugiere una ecología de los saberes y la traducción intercultural. Un pensamiento posabismal emerge como necesario frente al “epistemicidio” que ha aniquilado muchas experiencias, dicho pensamiento supone rupturas con los modos occidentales de pensar y actuar y frente a la monocultura de la ciencia moderna. Una ecología de los saberes reconoce la pluralidad de conocimientos, de los cuales la ciencia es solo uno de ellos, también propicia relaciones dinámicas entre ellos sin anular sus autonomías. Así mismo una ecología de saberes es también un intercambio de ignorancias, entendida esta como una voluntad de desaprender las formas imperantes de regulación del conocimiento. Pone de presente que aun en la misma ciencia se debaten los límites de sus premisas y su quehacer teniendo como referencia los distintos planos de experiencia del sujeto y las comunidades, incluso admitiendo que el universo científico tienda fuertemente a una mayor complejidad, y que incluso se acerque a otras lógicas de experiencia, conocimiento y saber.

Lo que parece evidenciarse, en consecuencia, es la insostenibilidad de reducir a mera opinión, o a experiencia menor o secundaria, todo aquello de lo que el mundo científico no puede dar cuenta. Hay experiencias, saberes y conocimientos que si bien no son objeto de conocimiento científico no dejan de ser sustanciales en la construcción de la subjetividad personal y colectiva. Desde esa aceptación de los límites del conocimiento científico, y desde una ecología de los saberes que más que combatir la diversidad cognitiva la celebra, se torna evidente el carácter relativo del conocimiento. Y la validación de tales saberes no es algo abstracto y universal está vinculada a las prácticas de las colectividades, a la pragmática de la vida. En otros términos, los diferentes contextos y experiencias vitales de las gentes se constituyen en marco de inteligibilidad de saberes y conocimientos.

Una ecología de los saberes presupone una sociología de las ausencias, es decir un reconocimiento de lo declarado inexistente e inválido, y también una sociología de las emergencias entendida como la posibilidad de aparición de otras concepciones y prácticas cognitivas.

Con respecto a la colonialidad del saber, en el documento inicial se planteó esta noción ligada al logocentrismo occidental. Es bueno recuperar algunos párrafos mencionados en dicho documento para consolidar lo manifestado:

Inicialmente apelamos al investigador venezolano Edgardo Lander quien en el texto *Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos* ofrece pistas para pensar los vínculos entre saber y contexto colonial. Esa óptica nos permite avanzar en un marco referencial e histórico más

amplio que –a su vez- facilitará posteriormente comprender el lugar y sentido de las ciencias sociales en el país y, más adelante, el lugar de las artes en estas cartografías del conocimiento Lander ha planteado que el neoliberalismo, hijo directo de la modernidad, más allá de pensarse como un asunto económico es un modelo de vida, un modo de construir la subjetividad, un estilo de vida deseable de alcances universales y globales. Un modelo de vida que hace prescindible la política en su sentido clásico, no solamente porque prácticamente se percibe como algo natural, necesario y único sino porque su presencia es tan fuerte y abarcadora que cualquier alternativa a ese orden de cosas se desdibuja. En ese contexto la política se reduce a un simple ejercicio de gestión de manejo y administración sobre un fondo consenso. Difícilmente se define como disenso

Ello va aparejado, a su juicio, con una valoración y jerarquización de saberes. Naturalmente el conocimiento científico y tecnológico, proclive a esas pretensiones de universalidad y ajeno a la experiencia singular y a los contextos particulares aparece como dominante. Los saberes y conocimientos particulares terminan por ser disfuncionales en la lógica moderna, montada sobre una idea de progreso extendida tanto al desarrollo económico y tecnológico como a los saberes que dan cuenta de eso. Lo moderno se piensa por conceptos, teorías y representaciones racionales. Entre tanto el logos de la experiencia y de lo sensible (propio del arte) será considerado inferior, oscuro, contradictorio, confuso, impuro, ligado a lo corporal y singular (solo hay experiencia de lo singular), cambiante, nada compatible con lo duradero, claro, certero y universal del conocimiento científico. Se trata de un logos menor y sin fundamento seguro, exageradamente contingente, (sin métodos que aseguren alguna estabilidad, demasiado frágil en tanto que escapa a la posibilidad de ser algo medible, calculable y predecible). En últimas, el método es una forma de controlar y dirigir la experiencia y por ello de evitar extravíos, extra-vagancias.

La modernización viene acompañada de una idea de desarrollo en cuyo interior las ciencias y la tecnología se constituyen en la base del progreso. Es claro que de allí se infiere la confianza y la consideración de ese tipo de conocimiento como único válido, y naturalmente sus lógicas se extienden más allá de sus propios límites. Así mismo, y como consecuencia natural, emerge la convicción de una noción del conocimiento que privilegia la distancia del sujeto frente a un objeto que debe mantenerse controlado, tematizado y objetivado.

Esta visión descorporizada, deslocalizada y desubjetivada del conocimiento se ajusta a la cosmovisión colonial del mundo, de clara tendencia universalista y –por tanto- tendiente a trascender y superar particularidades tanto personales como sociales. De esta manera, a partir del siglo 17 se empiezan a clasificar, jerarquizar y legitimar los saberes, proceso que se extiende a los siglos 18, 19 y 20- Prácticamente todos los países y culturas se modelan desde una visión universal desde la cual las diferencias lejos de ser asumidas como tales se ubican en una misma lógica lineal del tiempo regulada por la idea de progreso. Unas culturas o países se ubican más atrás o más adelante en esa línea única de evolución, en esa concepción monolítica de futuro. Es decir, se configura simultáneamente una jerarquización interna de

culturas y saberes. Obviamente no se dejan de lado las diferencias, incluso se crean, un proyecto de homogenización con sus categorizaciones y jerarquizaciones involucra un proyecto de diferenciación de aquello que no se define desde esas características. Es claro que las identidades e identificaciones suponen relaciones y diferencias que generen distinciones. El afuera es constitutivo del adentro, la diferencia es constitutiva de la identidad tanto como la exclusión lo es de la pertenencia.

Todo esto no es pensable ni comprensible al margen de las estrechas relaciones entre modernidad y colonialidad con la correlativa formación de saberes expertos y de élites tecnocráticas ligadas al Estado-nación y a sus prácticas de gobierno vinculadas a la racionalización de la vida social. En otros términos, la modernidad más que punto de llegada es la legitimación de la colonialidad.

Algo es válido y organiza lo social si es calculable, predecible, objetivable, desde allí la vecindad de los modelos científicos tecnológicos con las lógicas de gobierno. Para Lander se genera una construcción eurocéntrica de los saberes liderada por modelos científicos y la superioridad de la ciencia sobre otros saberes. Estos últimos se perciben no como otros, como alteridad; sus posibilidades epistemológicas –cotejadas con el saber científico y desde las premisas y concepciones del mismo conocimiento científico- resultan carentes, arcaicas y primitivas. Consecuentemente dichos saberes solo tienen pasado (como usualmente se valoran los conocimientos indígenas, sin capacidad de interpelar el presente), o pueden definirse como entretención, o a lo sumo como expresión (como normalmente se consideran las prácticas artísticas). Las otras culturas y los otros saberes devienen lo otro de la razón. Occidente y la modernidad occidental, a juicio de Lander, no es solamente una cultura entre otras sino un “patrón civilizatorio”.

Esa perspectiva también es abordada y enriquecida por Santiago Castro. A su entender el colonialismo (y la colonialidad como herencia del colonialismo) es múltiple, no solamente económica, es cultural, también extensiva a los saberes y a las formaciones discursivas. Quizás la importancia de sus análisis radican en abordar la colonialidad no atrapadas en una lectura molar como sería remitir todo a la colonialidad económico-política (colonialidad del poder); sin descartar esta dimensión pone de relieve aspectos más moleculares como son la colonialidad del saber (epistémica), y la colonialidad del ser. Estos últimos tienen que ver con las formas como se construye la subjetividad de las personas. El rastreo de estas dimensiones está lejos de ser algo mecánico y precisa de recursos más genealógicos. La genealogía opera más en los detalles, no se localiza en miradas totalizantes las cuales pueden impedir ver cómo se desarrollan los procesos, responde más bien al terreno de lo micro para dar cuenta de cómo llegamos a ser lo que somos.

El “colonialismo epistémico occidental”, es paralelo necesariamente a la expansión colonial de los siglos 16 y 17 con la conquista de América y necesariamente ligado a la mundialización del modelo racionalista y científicista europeo. “La hybris del punto cero”

denomina Santiago Castro a esa mirada totalizante y universal levantada por encima de cualquier punto de vista singular. Es la perspectiva metaempírica y metacultural de la ciencia moderna, un punto de vista sin punto de vista, situado fuera del mundo. “El punto cero sería, entonces la dimensión epistemológica del colonialismo, lo cual no debe entenderse como una simple prolongación ideológica o “superestructural” del mismo, como quiso el marxismo, sino como un elementos perteneciente a su “infraestructura”, es decir, como algo constitutivo. Sin el concurso de la ciencia moderna no hubiera sido posible la expansión colonial de Europa”

En el contexto de todos estos acercamientos es claro que saberes como el artístico o los saberes propios de las cosmovisiones indígenas no son funcionales en el marco de esa situación de colonialidad, ni en el marco de los modelos de desarrollo del capitalismo contemporáneo (o lo son dentro de un marco interpretativo que resulta funcional a finalidades económicas, por ejemplo, pero ello dista de ser una validación epistémica). La actualidad posmoderna reclama y proclama una diversidad cultural, extensiva a una diversidad epistémica, no obstante tal diversidad e inclusión no siempre se presenta ni aborda con todas sus implicaciones, respetando las diferencias, muchas veces la diversidad e inclusión termina por ser una nueva figura de la marginación.

En las luchas por legitimar el potencial cognitivo, la creación artística –sin duda- cuenta con una valoración pobre, quizás se ha entendido lo artístico de una manera que desdibuja dicho potencial, o se lo ha entendido instrumentalmente, como un medio para otros fines. Ello se refleja en los modos de categorizar, clasificar y ordenar los cuales transparentan esas políticas del conocimiento. Un ejemplo sería situar el apoyo de las artes en tanto que supeditadas a las ciencias humanas y en tanto se empleen para determinados fines. Es el caso de investigaciones sobre el arte realizadas desde metodologías procedentes de otras disciplinas, y de acuerdo con diversas necesidades y problemas. Colciencias ofrece apoyo a investigaciones sobre las industrias culturales, o investigaciones clasificadas al interior de las ciencias humanas, otras lo hacen en una concepción utilitarista donde el arte es concebido como medio o recurso para alcanzar logros en una concepción del desarrollo social ligado a índices e impactos como inclusión, manejo de conflictos ,etc. o para facilitar acciones en el terreno de la salud, tejido social, educación, etc (siempre circunscritas a metodologías de las ciencias sociales). Sin desconocer esa modalidad de investigaciones y acciones artísticas, la creación como tal se encuentra desfavorecida en las políticas del conocimiento. Un verdadero reconocimiento apostar a la creación artística como tal, sin ceñirse a esos repliegues en las ciencias humanas o a esos usos instrumentales, o a doblarse a una concepción de la innovación poco asimilable a la creación artística. El arte se despoja de su “audacia epistemológica” y se reduce a un eco menor de lo producido en otras disciplinas cuando su valor cognoscitivo debe disfrazarse de investigación científica. Ese forzamiento, incluso, ha llevado a instituciones y artistas a descuidar y, en muchas ocasiones, casi que despreciar las técnicas y oficios propios del arte. El deseo y necesidad de parecer artistas “serios” los

conduce a privilegiar métodos y técnicas propios de las ciencias sociales descuidando las formas y técnicas de operar del arte, descuido peligroso si consideramos que las técnicas y oficios son esenciales en toda propuesta artística. En el arte las formas son indisociables de los contenidos.

Las políticas del conocimiento no hacen justicia a la creación artística, normalmente se argumenta que estas tienen su lugar y reconocimiento, pero las modalidades de su inclusión y clasificación pueden resultar más desfavorables que favorables debido a los efectos que producen esas lógicas. Los modos de inclusión pueden terminar por confirmar los relegamientos cuando sostienen una relación con la diferencia ignorando sus particularidades y sometiéndolo a unas lógicas que no le son propias. En ese momento el acto de acoger es solamente parcial y nunca inquieta y desplaza las concepciones del anfitrión. El huésped termina sometido, naturalmente no de manera violenta sino desde los mismos modos de inclusión, desde una inserción que no altera para nada las premisas que definen los modos de conocer y su validación. No se presenta una genuina relación de alteridad en la que el diálogo se asume a fondo permitiendo interpelar premisas y supuestos, o al menos permitiendo la presencia de una diferencia no totalizable en los esquemas preexistentes del anfitrión. Esto se produce cuando se evalúan o se incluyen las artes desde las lógicas de la investigación científica, cuando los propios artistas se hacen cómplices de su relegamiento al pretender legitimar su saber desde argumentaciones de naturaleza científica.

Una auténtica alteridad, un real diálogo, no solamente permite interrogarse por las premisas propias, en el caso de las artes puede expandirse a preguntarse qué aportan las artes a la educación, incluso a las disciplinas científicas. La alteridad supone un acto de escucha profundo y genuino, no una escucha condicionada a que las artes deban simular ser algo que no son, o tener que maquillarse en logros capturables desde las lógicas de la investigación. Del mismo modo las artes también se sitúan en clave de escucha de las ciencias, pero ese diálogo de saberes es realmente diálogo desde la afirmación de la especificidad de cada saber, desde allí es realmente un encuentro estimulante con el otro y con lo otro, un encuentro que trasciende la figura de un monólogo que simula ser un diálogo

Las artes reclaman sus propias formas de definir el conocimiento, de validarlo y de legitimarlo. Si esta singularidad y autonomía no se establece, los recursos para la creación como productora de conocimiento se verán progresivamente desestimulados y con ello el lugar del arte y de lo sensible en el desarrollo del sujeto. Los recursos para las artes llegarán sí, pero desde otras disciplinas que desarrollan investigación sobre las artes, sobre todo serán destinados a antropólogos, sociólogos, historiadores, considerando que los formatos vigentes, y sus sistemas de evaluación para “procesos de creación” en la academia y en otras instituciones, están realmente definidos desde las ciencias sociales produciendo un híbrido que no hace justicia y falta al rigor que precisan los procesos de creación, un rigor por

supuesto muy distinto al de las ciencias, un rigor y una precisión artística (el arte no carece de rigor, tiene otro rigor).

Si no se ofrece un desplazamiento a la situación vigente, es factible que artistas e instituciones continúen plegándose de manera poco sincera a estos requerimientos, en perjuicio de sus procesos reales de creación, o en una tendencia mayoritaria someterse al sometimiento epistemológico por parte de las ciencias sociales sobre el arte. Este estado de cosas ha tenido una muy fuerte repercusión en la creación en artes en las últimas décadas: el desconocimiento del auténtico sentido de las artes, la confirmación del desempoderamiento de los artistas y una considerable pérdida de autonomía frente a otras disciplinas.

No se desconocen los esfuerzos recientes de Colciencias por reconocer las artes, incluso sus últimas convocatorias en danza y música dejan ver que esta entidad, haciendo uso de su función de generar políticas de fomento a la producción del conocimiento para el desarrollo integral de la población, se plantea que lo cognitivo no se agota en la investigación científica. Disposición que, por otra parte, es coherente con la Ley 30 de 1992, reguladora de la educación superior, cuando, en su artículo siete, diferencia las artes de las ciencias al definir sus campos de acción en: ciencia, la tecnología, las humanidades, el arte y la filosofía. No obstante, reiteramos que la clave del asunto está en una afirmación y reconocimiento que no termine por subyugar al reconocido.

Recapitulando y sintetizando creemos necesario:

- - Reconocer la especificidad de las artes, en particular de la creación, y dentro de las artes puntualizar sus posibilidades como producción del conocimiento
- - Revisar premisas y supuestos implícitos en el sistema de clasificar saberes y conocimientos, particularmente los referidos a las artes.
- - Diferenciar el espacio la investigación en artes (creación) de la investigación sobre las artes. Este último es un espacio relativamente consolidado, y es deseable que afirme esa condición desde el rigor de la investigación científica a través de las distintas disciplinas de las ciencias sociales.
- - Solamente desde ese reconocimiento es posible establecer los criterios de valoración y evaluación pertinentes y coherentes con los procesos de creación en artes. Ello necesariamente ha de traducirse en nuevos formatos generados desde el interior mismo de las prácticas artísticas.
- - Desde ese reconocimiento de especificidades el sano diálogo interdisciplinar adquiere las características de un genuino diálogo de saberes. Un diálogo no planteado unilateralmente pretendiendo ajustar las artes a camisas de fuerza donde no pueden respirar. Un diálogo de saberes mediante el cual sea viable capitalizar en otras formas de saber los modos de experiencia y conocimiento derivados de las artes.

- - Nos situamos en el ámbito académico, es allí donde la creación artística libra batallas por su reconocimiento como generador de conocimiento. Está en juego cómo se legitima el conocimiento en el ámbito académico, como también está en juego la posibilidad de capitalizar pedagógicamente la creación artística en el marco académico.

3. CREACIÓN E INVESTIGACIÓN: CONVERGENCIAS Y

DIVERGENCIAS

“Lo que me interesa son las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía. No hay privilegio alguno de una de estas disciplinas sobre otra de ellas. Todas son creadoras. El auténtico objeto de la ciencia es crear funciones, el verdadero objeto del arte crear agregados sensibles y el objeto de la filosofía es crear conceptos (...)La filosofía, el arte y la ciencia mantienen relaciones de mutua resonancia, relaciones de intercambio, pero por razones intrínsecas en cada caso. Unos repercuten en otros en función de su evolución propia. En este sentido, hay que considerar el arte, la ciencia y la filosofía como líneas melódicas ajenas unas a otras, pero que no dejan de interferirse (...) Es preciso comprender que las interferencias de estas líneas no derivan de una vigilancia o de una reflexión mutua. Una disciplina que tuviese por misión seguir un determinado movimiento creativo procedente del exterior estaría abandonando, al hacerlo, toda actitud creativa”

Gilles Deleuze

La ciencia, la filosofía y las artes, según Deleuze y Guattari, suponen procesos de creación, la primera se enfoca a la creación de funciones matemáticas, la segunda a la creación de conceptos, mientras las artes se encaminan a la creación de perceptos y afectos. Desde una óptica semejante podríamos decir que los tres campos de conocimiento suponen también investigación, entendiendo el término de manera general como indagación y búsqueda sistemática de respuestas y de nuevos planteamientos y nuevas preguntas. No obstante esa potencia investigativa y creadora presente en todas ellas no es una licencia para asimilarlas entre sí. La investigación propiamente dicha, tal como se entiende en las ciencias y la academia, dista de corresponder a lo realizado en las artes; del mismo modo los procesos de creación, tal como la practican las artes difieren notablemente de las ciencias, de cuyo la creación de sensaciones, afectos y perceptos, es claramente diferente de la creación de funciones. El arte no crea funciones matemáticas, no obstante, no solo crea perceptos y afectos, también crea conceptos, aunque desde unos modos particulares de operar, de hecho una de sus corrientes se ha denominado “arte conceptual”. Por otra parte, el arte crea poéticas, entendiendo por ello la construcción de sentido de orden metafórico y polivalente, sentido que se resiste a ser definido por un criterio unívoco de significación. Pero, fundamentalmente, y a pesar de esas vecindades mediadas desde amplias nociones de investigación y creación, sostendremos que la actividad central de las artes radica en la creación y en modos de creación que difieren significativamente de la investigación científica, e incluso podemos

aseverar que difiere de la creación de conceptos desde los modos de indagar científicos.

Habíamos señalado líneas atrás que esas conexiones entre arte y ciencia, propiciadas por una muy flexible aproximación a los términos de investigación y creación y por una necesidad de validarse como generador de conocimiento por parte del campo de las artes, ha generado la figura de “investigación-creación”. Sin embargo lo producido ha sido un híbrido que termina por violentar la naturaleza singular de los modos de conocimiento de los procesos de creación en artes. Se obligó a adoptar el lenguaje, la terminología y los procedimientos y métodos de la investigación exigido por las instituciones, y su derivación en convocatorias, sin la suficiente revisión crítica de sus supuestos epistemológicos, ontológicos y metodológicos. De allí el frecuente uso de términos y exigencias como: “Problema”, “pregunta”, “claridad”, “originalidad”, “coherencia”, “objetivos”, “metas”, “metodología”, “precisión”, “rigor”, “indicadores de impacto”, “usuarios”, “aplicación de resultados”, “verificación”, etcétera. Todo ello tiene validez muy relativa en los proceso de creación y en muchos casos ninguna. No se niegan estas nociones y aspiraciones para la investigación en sí misma, para proyectos de investigación sobre las artes o para las artes, incluso para proyectos de naturaleza interdisciplinaria. Pero los procesos de creación artística precisan de otros categorías, nociones y aproximaciones, y son estos los que realmente aportarían a las ciencias cuando se convocan prácticas interdisciplinarias que involucren la creación artística. Por otra parte, la impertinencia de dichas nociones no significa falta de rigor en las artes, ciertamente se trata de otro rigor, los desarrollos de cada práctica artística saben distinguir la calidad y rigor de una propuesta de creación.

Con miras a distinguir la creación artística de la investigación científica (y reconociendo las posibles vecindades y puentes que trazan los términos “creación” e “investigación”) proponemos un paralelo que quizás puede ser extremo pero que resulta operativa para demarcar tales diferencias. No obstante, antes de emprenderlo, es bueno comentar que esas distinciones entre investigación y creación son abordables tanto desde planos epistemológicos, metodológicos e incluso ontológicos. A nivel epistemológico cabe preguntarse ¿Qué tipos de conocimiento suponen las prácticas artísticas? Si bien se trata de un conocimiento que articula dimensiones conscientes e inconscientes, algunos dan un peso importante a dimensiones que no pasan por la razón y se privilegian factores como la intuición, improvisación, azar. Frente a la claridad y precisión del conocimiento científico se puede hablar de un conocimiento próximo a la penumbra, al claro-oscuro, a lo incierto, a lo ambiguo e impreciso. No se ignora que la ciencia actual hace suyas estas dimensiones pero en el arte la polisemia y un universo de significaciones imprecisas y a veces inasibles son casi que constitutivas, no así en las ciencias. En las artes, al situarse prioritariamente sobre afectos y perceptos se presenta un contenido no conceptual mucho más proclive a lo contradictorio y ambiguo. El conocimiento plasmado en el arte es cognitivo, aunque no conceptual.

Las distinciones también pueden conducirse al terreno de lo metodológico, y las distinciones

establecidas estarían vinculadas a las mismas dimensiones epistemológicas. A nivel metodológico es factible plantear preguntas como: ¿Qué concepción de los métodos y técnicas emplean la investigación y la creación?, es viable hablar de metodología, en sentido estricto, al interior de las artes? son apropiados para las artes los métodos de las ciencias sociales?

Estas distinciones epistemológicas, y metodológicas darían para un desarrollo amplio y complejo, parcialmente sugerido en el documento inicial, sin embargo para facilitar la comparación apostaremos por un cuadro comparativo de naturaleza más práctica, un cuadro que señala algo apresuradamente diferencias que van desde lo epistemológico, lo metodológico, hasta planos más concretos como uso de fuentes, formas de documentación y de circulación y apropiación social del conocimiento. Ciertamente cada aspecto es abordable desde una profundidad mayor pero para hacer más alcanzables los objetivos del presente documento nos inclinamos a una comparación más pragmática. La categorización la exponemos de manera algo polarizada para facilitar la percepción de las diferencias; pero no se trata de fijar posiciones rotundas e inmóviles, en tal sentido podemos afirmar que siempre se trata de tendencias, de una mayor tendencia hacia uno u otro aspecto. Por ejemplo, en el caso de las metodologías, la investigación científica presenta una tendencia más decidida hacia la configuración de metodologías preestablecidas y con secuencias de desarrollo más estables y definitivas, por su parte los procesos de creación presentan una tendencia a negar métodos preestablecidos. Dicho esto procedemos a establecer la comparación dejando en claro que no desarrollaremos en extenso las explicaciones alrededor de las categorías comparadas, muchos de ellas encuentran una mayor profundidad en el documento inicial.

3. 1. Concepción del conocimiento

Creación artística

En las artes la concepción de lo real dista de ser algo claro, distinto y objetivable, las artes consideran lo real como algo más ambiguo y contradictorio y por ello mismo resistente a explicaciones unilaterales. Quizás por ello aborda las experiencias humanas y sociales más proclives esa condición tan imprecisa como son las emociones, sentimientos, o afecciones como el amor o la muerte. Dada esa concepción de lo real, las artes apelan a lenguajes más inciertos, analógicos o paradójicos, es decir a una expresividad que no es calculable ni medible. Buscan una comprensión sensible, las singularidades, una sensación que permite sentir pero que no siempre es capturable en una explicación. Asume las paradojas, la singularidad, la incertidumbre, el misterio, etc.

Así mismo, la creación artística no diferencia lo real de lo ficcional, la ficción puede tener un alto poder cognitivo y metafórico. “El arte es una mentira que sirve para contar una verdad”,

afirmaba Picasso. En la medida que todo se construye en el sujeto, y en sus modo de definir el sentido de la experiencia en sus propios términos, se habilita lo ficcional, el relato como recurso y vía de abordaje de lo real.

Investigación científica

Tendencia a la explicación, a relaciones causales, a determinar causas y efectos. 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 orientadas empíricamente; sus métodos normalmente no son experimentales, pero están diseñados, ante todo, para describir y analizar datos. Los análisis cuantitativos y cualitativos ejemplifican la investigación de las Ciencias Sociales, a nivel cualitativo abren un distanciamiento frente a las ciencias naturales y propician un terreno más próximo a las artes al habilitar otros modos de experiencia y comprensión. Estas disciplinas, por norma general, tienen una orientación más analítica que empírica, y se centran más en la interpretación que en la descripción o explicación. Ejemplo de ello pueden ser la reflexión filosófica y la crítica cultural. . Uno de los métodos desarrollados en la Etnografía y la Antropología social es la observación 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.

En términos generales se aspira a conseguir certezas, capacidad predictiva. En ese contexto lo ficcional y subjetivo se evita, o –por lo menos- no se estimula como si ocurre en las artes. Frente a la singularidad de lo subjetivo se aspira a la formulación de principios y explicaciones más generales los cuales puedan proyectarse a particulares.

3. 2. Lugar y sentido del sujeto.

Creación artística

La creación artística es del orden de la experiencia, de la implicación personal, de involucrar la subjetividad, el cuerpo, y las distintas facultades conscientes e inconscientes del mismo sujeto. Se crea desde lo que me afecta, desde una alteridad, desde aquello que me sacude y altera. El sujeto de la experiencia es el que sabe enfrentar lo otro en tanto que otro y está dispuesto a perder sus coordenadas y dejarse arrastrar en una dirección desconocida. En virtud de esa afección no es asimilable al sujeto del reconocimiento el cual asume todo lo que encuentra convirtiéndolo en una prolongación de sus categorías, o de lo que ya sabe y conoce. El sujeto del reconocimiento, a diferencia del sujeto estético no pone en juego su subjetividad. La experiencia de la creación artística no esté normada por las reglas del saber objetivante, o por las reglas de la intencionalidad técnica o práctica. Frente a la distancia y

lejanía de la razón, o desde la especulación teórica, lo artístico exalta las situaciones y singularidades de un momento dado, exalta la experiencia. Más que teorías externas, la creación adquiere su potencia desde esos encuentros del sujeto con el mundo, desde la puesta en juego de deseos, pulsiones y afecciones que –en muchas ocasiones- es difícil nombrarlas y controlarlas. En ese sentido la creación se relaciona estrechamente con la singularidad del sujeto, se gesta desde aquello que me diferencia, desde un forzamiento vital no delegable ni susceptible de explicar. Incluso, cuando el artista se carga discursos, es factible que la creación se desdibuje porque allí no está presente esa singularidad. Por ello, la imagen artística, la creación, se constituye en una especie de otredad de lo discursivo, aborda lo no atrapable en un concepto de naturaleza general, es decir afecciones, sensaciones, percepciones. Por eso mismo, también, la creación es construcción de subjetividades, por su mediación el sujeto y su deseo se configuran.

En el vasto campo de la creación artística es factible que el sujeto mismo se pierda. La creación artística puede rebasar la correspondencia del sujeto con el lenguaje y la identidad, como también desbordar la conciencia intencional dejando entrar en juego fuerzas preindividuales e inconscientes. En otros términos, no preexiste un sujeto que expresa su interioridad, más bien este se configura como un proceso inacabado, el sujeto se constituye de una manera abierta en la experimentación estética. Algunas prácticas artísticas incluso desvirtúan y niegan al sujeto consciente, la creación irrumpe subvirtiendo la estabilidad del sujeto y los modos controlados, regulados y normativizados de discursividad de una sociedad. En la creación estamos en una configuración bien distinta de las relaciones sujeto- objeto. Si la investigación exige contornos sólidos alrededor de quién es el sujeto y sus acciones, y paralelamente una definición rigurosa de los objetos de conocimiento, las prácticas de creación artística tienden a disolver tanto sujeto como objeto. La creación a veces sucede en estados de penumbra y vacilación, en estados de desposesión de sí mismo, en situaciones que favorecen la memoria involuntaria, aquella despojada de control racional, aquella que favorece una creación inédita con huellas del pasado. A veces se superponen tiempos que dislocan cualquier desarrollo riguroso de corte científico. El tiempo de la experiencia vivida, como en la obra de Proust, no tiene que ver con el sujeto moderno, ligado a una presencia racional frente a un objeto, es más una vacilación de tiempo-espacio, un estado crepuscular, de adormecimiento, un estar a ras del sueño, una deriva, un encuentro casual de objetos y sensaciones, una experiencia sin sujeto, o, más bien, que convoca un tipo de subjetividad más cercana al juego, a la suspensión, a un devenir que dismantela la claridad y definición de sujetos y objetos.

Se caracteriza por la pretensión y tendencia a la objetividad, es decir, por la intención de neutralizar la subjetividad. Un criterio para la investigación científica, salvo algunas excepciones de las ciencias sociales y humanas, es una suerte de lejanía con respecto a quién lleva a cabo la investigación. Cualquier otro investigador debería ser obtener resultados semejantes en condiciones iguales. De allí que se exalte el método, generalmente para garantizar el control de variables como la subjetividad del observador.

3. 3. Facultades cognitivas en juego

Creación artística

De lo anterior se infiere que la creación artística orquesta en mayor medida muchas facultades. Percepción, imaginación, intuición, razón, memoria, emoción, deseo, sentimiento entran en una gran danza de elementos. El arte sitúa emociones, pulsiones y otras cualidades como potencias cognitivas y en ese sentido despliega un mapa de facultades de conocimiento notoriamente más amplio que la mente racional. Podemos hablar de cogniciones sensibles o de un conocimiento corporal. El a priori del cuerpo, el conocimiento pre-reflexivo, convierte la intimidad, el riesgo corporal, la apertura perceptiva al mundo como fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos.

En tal sentido la creación artística acoge y pone en juego procesos cognitivos de orden primario (pre-lógicos y pre-verbales cercanos al inconsciente, emociones e instinto), secundarios (mentales y racionales) y terciarios (procesos complejos que reúnen primarios y secundarios en una síntesis superior cercanos a la intuición y al pensamiento holístico).

A nivel de lenguajes empleados, y consecuentemente con lo anterior, apela tanto al lenguaje verbal como a lenguajes no verbales, a lo gestual, a instancias paralingüísticas de orden analógico. Por lo general asume la expresión y lenguajes desde principios y formas de funcionamiento polisémico, metafórico, simbólico, características propias del lenguaje poético o mitológico, y de materiales expresivos de orden sonoro, cromático, gestual, corporal, visual, etc. musical, corporal

Investigación científica.

Su énfasis está en los procesos de orden secundario, de orden consciente, lógico y analítico. Minimiza, controla o margina otros procesos. Su tendencia a la explicación y predicción, al cálculo y el análisis, conduce a privilegiar el lenguaje lógico-discursivo, analítico, argumentativo, matemático, incluso retórico y dialéctico. Consecuentemente se evita lo contradictorio, ambiguo, polisémico, impreciso (reiteramos que esta polarización no es tajante, también se puede afirmar que las ciencias sociales pretenden mostrar lo

contradictorio, decir con cierta precisión una ambigüedad, etc, no obstante la manera de abordarlo y presentarlo difiere de la creación artística).

3. 4. Lógica y metodológica

Creación artística.

Si en la investigación científica hablamos de lógica, en las artes podemos hablar de analógica o incluso de paradójica. O, en otros términos, de lógicas blandas y fluidas no determinadas a priori. De alguna forma la creación artística deambula, fluye a la deriva, es un proceso líquido, cambiante, adaptable. La misma condición cognitiva, tendiente a asumir lo oscuro e inconsciente, hace que se evite el control y se estimule el extravío. Se permite mantenerse en la incertidumbre, relativizar verdades, plantear ambigüedades. Es experimental en alto grado de libertad.

Son metodologías opacas, de bordes inciertos y difusos, tolerantes a invenciones, reinenciones. Los métodos no preexisten como sí ocurre en la ciencia. El arte se centra en la experiencia por encima del método, las prácticas artísticas no se refieren al mundo de las cosas sino a la experiencia de ellas, son subjetividad. La creación artística no se orienta desde una metodología racionalmente coherente que anticipe desarrollos y resultados. Difícilmente podemos hablar de métodos rígidos para la experiencia sensible, quizás sea más apropiado hablar de operaciones, estrategias y tácticas de acción, las cuales se producen atendiendo a las particularidades de cada situación. Los métodos previos a la acción más que propiciar la experiencia estética la pueden desdibujar.

Un proyecto creador se encuentra simultáneamente dentro y fuera del sujeto, no es controlable por el sujeto desde una metodología externa, el proceso oscila entre sus decisiones y los encuentros surgidos en el proceso. Dinámica parcialmente previsible pero esencialmente impredecible. El sentido, por tanto, no está dado antemano, acontece, así se tenga un horizonte al cual se orienta la acción; bien lo señalaba Klee cuando afirmaba que el artista lo sabe todo pero sólo lo sabe después.

Hablar que los procesos artísticos están más próximos al acontecimiento que a metodologías investigativas es afirmar que el sentido se deriva de una situación dada pero se perfila como un desborde, un suplemento no inscrito natural ni lógicamente en tal situación, equivale a una suerte de novedad incalculable. Quizás por ello algunos hablan de un pensamiento divergente, ajeno a lo convergente y lineal. UN exceso de lógica y de secuencias ordenadas y razonadas puede terminar por colonizar e inmovilizar el proceso creativo. Este distanciamiento de la lógica explicativa no significa que un artista no logre apropiarse racionalmente de lo realizado, y que posteriormente pueda dar cuenta de ello. Muchas veces la razón solo comprende tardíamente los alcances de lo realizado.

Investigación científica.

Procede metodológicamente buscando la claridad y coherencia lógica entre preguntas, métodos de observación y análisis, obtención de resultados confiables y verificables. La pretensión de claridad no tolera ambigüedades, ni errancias sin destino. Tal pretensión precisa de metodologías rigurosas, con secuencias estables y predecibles en términos de formulación de problemas, hipótesis, métodos, uso de fuentes, documentación, técnicas. Si bien la ciencia también ha explorado aproximaciones a lógicas y métodos más blandos y cercanos a los modos de proceder de las artes, sus intereses y presupuestos marcan una tendencia inevitable a esas lógicas.

Esa tendencia por lo general está ceñida a una concepción del progreso lineal del conocimiento tanto al interior de una investigación como del progreso mismo de la ciencia. El conocimiento científico es acumulativo, crece por adición. En arte, como se ha mencionado suficientemente, no podemos hablar de progreso, la expresión es contextual, no hay progreso en lo realizado hoy con respecto al arte egipcio, por ejemplo.

3. 5. Origen, génesis, proceso y desarrollo Creación artística.

La creación artística tiene múltiples puntos de inicio, incluso no es sencillo a veces identificar el origen de una creación debido a que se recubren y superponen tiempos y distintas obras. El arte surge desde una pulsión o deseo, o de una impresión sensorial o afectiva, desde la memoria, desde la imaginación, e igualmente desde una pregunta. Muchas veces, incluso se parte de algo muy impreciso, desde algo espontáneo e improvisado, incluso –ocasionalmente– los genuinos orígenes de una creación artística no son los que se argumentan conscientemente, permanecen velados y solo aparecen con el mismo transcurrir del proceso. En suma, su origen es múltiple y muchas veces inconsciente, distante de alguna inquietud intelectual.. Allí no caben modelos explicativos generales, cada situación de creación es singular.

Lo cierto es que alguna afección, un estar afectado por algo o alguien, moviliza un proceso de creación. Esa afección salta en cualquier momento y lugar, un suceso pequeño y ordinario, un detalle, un instante, algo inesperado y que escapa a nuestro control, puede resultar provocador de la sensibilidad. Se crea no a pesar de esas afecciones sino justamente por ellas. Al privilegiar ese instante singular, con todo lo implicado en ese momento, necesariamente hablamos de un conocimiento desde la cercanía, desde el cuerpo y la percepción, desde los afectos. Incluso desde algo conceptual e intelectual, que muchas veces también esconde pasiones y afectos.

La génesis en los proceso de creación, entonces, es plural, no necesariamente tiene comienzo desde una pregunta como sucede con la investigación de otras disciplinas. Puede ocurrir por distintas vías: una afección emocional; un sentimiento ante el sufrimiento del otro, una impresión sensorial, un deseo de memoria, una imagen del pasado, una pasión, un conflicto, una lectura, una película, un instante de una película, las ganas de ser otro, algo vagamente intuido, una imagen, un sueño, un dolor, un color, un suceso, una pregunta, una conmoción, una inquietud, un deseo, una obsesión.

El proceso de creación difícilmente es descriptible o atrapable en una teoría, y muchos menos en un manual para la creatividad. En él se orquestan muchas facultades cognitivas (señaladas en el documento inicial). Esa orquestación se moviliza de manera no controlable, ni predecible ni planificable. Una afección es provocante e intensifica y apremia la percepción conjuntamente con otras facultades. Las emociones se exaltan y se posicionan cognitivamente, se producen momentos de libre juego e improvisación en los que se silencia la razón para que hablen otras dimensiones, en otros momentos la razón es solicitada para depurar, sintetizar o apropiarse de lo sucedido. A veces las imágenes se producen a partir de encuentros raros, hallazgos, conexiones que no pasan por lo conceptual, movidas por atracciones desconocidas. Cuando la razón se planta hegemónicamente se pierde esa riqueza de relaciones que construyen una poética.

A través de la imaginación, sin desvincularse de otras operaciones, se desarrollan diversas operaciones: descontextualizar, recontextualizar, fragmentar, repetir, silenciar, relacionar, metaforizar, acelerar, velar, agrandar, lentificar, etc. con sus consecuentes efectos de sentido. Todas estas acciones, destinadas a movilizar las imágenes, no se desarrollan gratuitamente, lo hacen en función de sus potenciales de significación y de los derroteros insinuados a lo largo del proceso. Prácticamente todo artista se caracteriza por centrar su práctica en una, o unas, operaciones por las cuales construye sus mundos.

En este contexto no resulta impertinente hablar de intuición. No entendida como una ocurrencia surgida de la nada, sino como un ordenamiento o reordenamiento intempestivo precedido por la consistencia de un trabajo. La intuición permite tramitar la complejidad alcanzando repentinas respuestas capaces de sintetizar muchas inquietudes. Para saber recibir esos felices hallazgos hay que situarse en un estado de espera activa, un “dejarse recibir” confiando que algo va a suceder después de una intensa fusión con el asunto que se trabaja. La extraña velocidad de la intuición, planteada aisladamente, parece una revelación divina, pero lo cierto es que viene precedida de un gran esfuerzo. Cuando tras ese esfuerzo la mente consciente se retira permitiendo un calentamiento de otras fuerzas, cuando alcanzamos una atención flotante activa, una espera alerta, cuando nos entregamos a cierta deriva, a cierto vacío, a cierto silencio, en ese momento el inconsciente trabaja sin ser advertido. Opera como un ladrón en medio de la noche, ya sea para sorprender en la vida asombrosas soluciones, ya sea para acceder a asociaciones insólitas en un espontáneo juego combinatorio de elementos de diversa procedencia. La idea de “dar a luz”, tras la previa incubación en el

vientre nocturno del inconsciente, resulta eficiente y poética.

Es claro que este proceso no es lineal ni controlable metodológicamente. Transita entre la familiarización y la extrañeza, se intenta familiarizarse con el asunto y al mismo tiempo se lo carga de una especie de extrañamiento que lo llena de sentidos desconocidos. Conocido y desconocido en una especie de tensión que opera con mayor intensidad en tanto que se abandona el control.

La creación artística es una suerte de claro-oscuro, se mueve por terrenos inciertos y azarosos, en ese sentido no tiene métodos ni resultados prefijados. El artista, lejos de asumir una posición de control, debe abandonarse confiado a la escucha de lo que va sucediendo, sospechando que ese abandono garantiza la emergencia de lo desconocido. En el camino participan las claridades de la razón pero también las incertidumbres de lo no controlable racionalmente.

Investigación científica

Toda investigación se inicia desde la formulación de preguntas pertinentes. Desde un saber plantear problemas importantes al interior de un campo de conocimiento. En ese sentido no es válida cualquier pregunta, así se planteen preguntas que no necesariamente terminan en respuestas sino en nuevas preguntas que lanzan más lejos a la disciplina en cuestión, es decir que conducen a preguntas más complejas, o más adecuadas. Construir problemas es de suyo un asunto complejo y supone un conocimiento previo de la disciplina y de la realidad abordada, supone una lectura inteligente de la disciplina y del objeto de estudio de la misma. Preguntar ya es delimitar, focalizar. De allí la importancia de la tradición del conocimiento y del cuerpo teórico preexistente. La teoría ayuda a hacerse preguntas más pertinentes, desde una teorías unas preguntas son pertinentes, otras no, los supuestos y presupuestos teóricos son distintos y traen consigo distintas preguntas necesariamente ligadas a intereses, posturas, ideologías.

El proceso de la investigación científica es –en buena parte- predecible, metódico, con acciones tendientes a asegurar el control. En ese sentido es factible oponer el método a la figura del acontecimiento. A diferencia de este último, el método apunta a anticipar resultados y logros.

3.6. Resultados, metas, objetivos.

Creación artística

No necesariamente trabaja bajo el esquema de objetivos o resultados, por lo general se ignoran los resultados de la creación, por eso mismo no tiene lugar hablar de categorías como “impacto esperado” (además desconocemos lo que la gente hace con las obras de arte, con las lecturas que emprende). Por todo lo anterior calcular su impacto resulta impertinente, incluso en trabajos artísticos que se proponen abiertamente resultados como muchas veces sucede con las estéticas comunitarias y participativas.

Investigación

Plantea objetivos generales y específicos que le permite formular impactos esperados. Proyecta impactos, es fundamental la predictibilidad. Los resultados precisan sustentarse con evidencias probatorias.

3. 7. Evaluación y validación

Procesos de creación artística

La naturaleza de la evaluación es subjetiva, por expertos del campo. En cualquier caso en las artes se puede hablar de crítica y evaluación, pero no de medición. La creación artística es inconmensurable.

Investigación científica

Sus resultados ofrecen indicadores, metas, índices de medición coherentes con los resultados previstos. La evaluación se ciñe a las evidencias medibles. En la investigación se trata de hacer explícito el proceso investigativo, hacer explícitas las bases, de esta manera se sustenta y se ejerce una acción reflexiva sobre lo realizado. Así se contrae un diálogo con la comunidad científica, al tiempo que se busca legitimar la investigación en la misma comunidad y en la tradición académica (no solamente con el público). Es decir, es fundamental legitimar el conocimiento con las comunidades científicas. En las ciencias, pese a que hay creatividad, se trata de producir un conocimiento confiables, válidos, replicables. En las artes esto no se constituye en una necesidad

3. 8. Recepción y puesta en público. Socialización del conocimiento

Procesos de creación artística

Se orienta a la construcción dialógica de sentido, a la experiencia, el sentido se construye dialógicamente y de forma polivalente, abierto a múltiples interpretaciones, muchas lecturas. En tal virtud no se presentan lógicas de circulación y puesta en público de validez universal. Un proyecto artístico comunitario encuentra mayor validación en la recepción y apropiación de esa comunidad y no por aparición en revistas académicas. La ambigüedad en la captación de la obra es algo que no se excluye, puede ser un valor, incluso alguna propuesta puede provocar intencionalmente disensos. En las artes podemos hablar de una “estética de la

recepción”. La circulación y puesta en público tiene modos ortodoxos y renovadas modalidades, de acuerdo con la naturaleza de las obras, por eso lo aconsejable es valorar cada proceso en su singularidad. La apropiación social del arte puede devenir un componente más de los procesos de creación

Investigación científica

Se orienta a la construcción de significados consensuados. Su circulación es tanto para el público como para las comunidades científicas y académicas. Normalmente se apela a recursos de divulgación bien establecidos como las publicaciones. La divulgación y socialización es generalmente informativa.

3. 9. Lugar del hacer y la técnica

En la creación el hacer piensa, no se piensa y luego se hace, la acción lejos de ser instrumental es esencial. La técnica, al menos en las artes visuales contemporáneas, no es algo que al final espera para formalizar unas ideas. Parte de la acción creadora está en hacer hablar el material de maneras igualmente creativas, resignificarlo, sobre todo teniendo presente que los problemas piden decisiones técnicas para potenciarse; el material, la técnica y oficio, no se piensan al margen de los problemas que se investigan. En el fondo se trata de abordar la materia y la técnica lejos de su simple condición de “dar forma”, de formalizar, más bien se trata de asumirlas como potencia, materia fuerza, imaginación material. Lo expresado no es separable del cómo se expresa, de las decisiones técnicas, estas tienen cargas de sentido, modulan los problemas, traen implicaciones.

Investigación científica

En la investigación científica el hacer se disocia en mayor medida del pensar, es algo más instrumental. La técnica, igualmente, recibe connotaciones más tradicionales, ya sea como técnicas de investigación, como medios empleados como recurso para observar u obtener información

3. 10. Documentación y uso de fuentes

En las artes se puede diferenciar documentar la creación como tal, y documentar para la creación. En este segundo caso se pretende nutrir el proceso de creación, y puede darse de muchas formas de acuerdo con la naturaleza de los procesos. Acá la documentación es parte del mismo proceso creativo y cobra plena relevancia otra noción de “archivo” que puede operar como una máquina de pensamiento que alberga imágenes, palabras, asociaciones, encuentros inesperados que facilita modos de pensar poéticamente. Documentar la creación y las artes también comporta especificidades porque no es asimilable a los modos de documentación de otras disciplinas, sobre todo si se quiere hacer justicia a lo que constituye

un hecho artístico. Incluso en este segundo caso vale la pena repensar lo que sería un archivo que documenta un proceso de creación..

El uso de fuentes en la creación artística es muy flexible, se nutre de cualquier dato, información, frases, incluso de elementos aparentemente informales o anodinos

Investigación científica.

Responde a las concepciones clásicas de la documentación, nuevamente como medio y recurso investigativo, así como para dar cuenta de las investigaciones en formatos establecidos con formatos muy definidos. En lo tocante al uso de las fuentes estas se controlan rigurosamente en la investigación, deben ser datadas, fechadas, validadas, etc.

3. 11. Institucionalización

En la ciencia se tiende hacia su institucionalización, a generar comunidades, criterios de validación que eviten que cualquiera presente una investigación argumentando ser una investigación científica. En la artes más bien se tiende tanto a lo institucional, pero también hacia lo no institucional.

4. LA CREACIÓN ARTÍSTICAS DESDE LAS LOGICAS DE VALORACION DE COLCIENCIAS: QUIÉN CREA (GRUPOS), QUÉ PRODUCTOS, QUIÉN LOS VALIDA, CÓMO SE

DIFUNDEN SOCIALMENTE

Creemos haber dejado en claro la complejidad del campo del arte, lo más sensato es partir de esa complejidad para abordar su valoración. De hecho hay muchas prácticas que no se pueden considerar conocimiento materializable en un producto-obra. Es decir, no solo hablamos de la positividad del conocimiento, en ellas se pone de manifiesto lo otro que se resiste a ser discurso evaluable, incluso que se resiste a ser producción, incluso que se resiste a ser significado o verdad (más bien evidencia el carácter ficcional de lo que tenemos por verdad). En consecuencia se sitúa más allá de lo reconocible del pensamiento, en una especie de vacío de todo aquello formalizable y capitalizable como producto. En el arte hay un saber, pero un “saber no sabido”, más vinculado a lo pulsional, a la experiencia singular, sin aspiración de volverse sentido para los otros. Imágenes, gestos, movimientos, etc. tienen esa potencia que más que apuntar a un sentido perforan las cadenas de significación y por ello se aproximan más a la huella que al signo, al no saber, al vacío, a un más allá, o un más acá, de la significación. Es importante dejar claro esa condición de la resistencia del arte a su sistematización y formalización. Ciertamente apuntamos a la producción artística en la Universidad con su aspiración a ser validada como conocimiento, en concreto a la figura del artista-docente, la cual no agota la potencia de lo artístico (muchas prácticas artísticas no aspiran ni siquiera a ser validadas como conocimiento). Esa producción artística inserta en la universidad y sus dinámicas de legitimación precisa de un reconocimiento y valoración el cual debería reformularse haciendo justicia a sus propios procedimientos.

El arte constantemente desplaza sus fronteras, no solo referidas a las delimitaciones disciplinares, en sus prácticas se cruzan las propias áreas artísticas, también aparecen zonas fronterizas en lo concerniente a sus producciones, las cuales no se pueden considerar obras en un sentido clásico. Hay producciones más ligadas a la generación de procesos, situaciones, relaciones, no formalizables en objetos, producciones que incluso combaten lo objetual porque consideran que se articula a una lógica centrada en el artista individual y sus productos, a unas lógicas institucionales que riñen con ciertas prácticas más experimentales y marginales. En ese sentido también son fronterizas con respecto a las formas de creación heredadas de la modernidad centradas en el artista individual, progresivamente se abren modos de producción y creación simbólica que no pasan por esa lógica sino que implican a colectivos, comunidades, etc. haciéndose borrosa la figura del creador y sus productos. Hoy se acentúa que los procesos de creación artística transitan por distintas etapas y no se circunscriben a un individuo genial, hay etapas donde lo colectivo participa de diversa forma, ya sea en la concepción, en la realización, en la difusión. De esta manera se torna impreciso la fijación de un creador absoluto, como también deviene impreciso el lugar pasivo del otrora espectador, en ellas este se puede asemejar a una especie de cocreador. La dimensión colaborativa de muchas estéticas ha desmantelado la fijeza de los roles. En otros términos, el

conocimiento no está, emerge en esas relaciones, en ese sentido las formas de distribución y apropiación social terminan por ser determinantes como lugares de acontecimiento del sentido, como lugares de producción de valor y conocimiento

Prácticas como la música, danza, teatro, y más recientemente en las artes visuales a través de figuras como artes colaborativas, participativas, dialógicas, comunitarias, plantean formas de hacer juntos no agotables en la figura de “grupos”. Son modos de acción que muchas veces proceden de la cultura viva, emergiendo con fuerza desde los movimientos sociales, las culturas comunitarias, las nuevas formas de acción política. Todo lo anterior apunta a señalar que el espectro de la creación artística no pasa solamente por la vida académica. Ello interrogaría lo que denominamos productos artísticos, o producción artística, y si bien este documento se focaliza en la producción universitaria en tanto que es aquella que establece relaciones con las políticas de Colciencias, creemos que es sano mencionar una producción de sentido desarrollada en los márgenes institucionales y académicos. Pero es evidente que nos circunscribimos a la producción en el ámbito académico y en ese contexto casi que habría que diferenciar entre el artista y el artista docente (y las relaciones entre creación y docencia) con miras a una definición futura de su quehacer y sus producciones.

Por último, y para seguir haciendo justicia a la complejidad de las prácticas, el arte, a diferencia de la ciencia, pone en juego la experiencia del artista, del creador, se pone en juego su subjetividad o –en otros términos- se produce subjetividad. No se puede deslindar la construcción de sí y la construcción de objetos y procesos sensibles. El sujeto más que expresarse se constituye como tal en los procesos de creación, el arte es una práctica de sí, una práctica de nuestra condición sensible. Ciertamente en el marco que nos ocupa a eso no se le llama conocimiento, en el sentido de la definición de algo objetivable, pero allí reside parte de la producción creadora. En ese orden de ideas mencionábamos anteriormente que la noción misma de conocimiento puede ajustarse solo parcialmente a la creación artística. De hecho, el conocimiento o el saber en algunas prácticas de danza en nuestro país no se traduce en productos y objetos, pero hay un saber, un conocimiento, (un saber no sabido) inscrito en los cuerpos de gentes y colectividades, un saber que transita por su vivir cotidiano y en sus prácticas culturales. Muchas de estas prácticas son dominadas por un saber oral o corporal, por ello no se puede agotar el conocimiento de las artes en los objetos sancionados como tales por la institución arte. En esos cuerpos y palabras hay un saber no acumulable o capitalizable en términos de la lógica de productos, consumo de los mismos, producción de innovaciones, etc. Esta lógica si bien no es extraña a las artes le pertenece más claramente al mundo científico, incluso a los encuentros del mundo científico y el mundo tecnológico y económico.

De suyo, y al ser una generación de sentido al interior de la producción simbólica de una cultura, el saber o el conocer no solo hay que buscarlo como un objeto que se produce apuntando hacia el futuro sino que preexiste, es el saber de comunidades y culturas, de una tradición cultural. En ese sentido la creación reside tanto en lo que se proyecta como un

producto, como en aquello que sucedió y el viaje de lo sucedido hacia el presente. Muchas prácticas no planifican o proyectan la generación del conocimiento, este emerge desde la existencia y desde un modo de estar en el mundo. En ese sentido la creación sobrepasa a la investigación, siempre ha existido porque es implícita al sujeto, la colectividad y la cultura. La creación artística desborda la práctica investigativa. En ese orden de ideas tampoco es reducible el saber y el conocimiento a la aparición del discurso y la verdad científica.

No es del caso ahondar en todo esto pero sí queríamos poner de presente la diferencia que supone partir de las prácticas como tales y no imponer sobre ellas modos ajenos de apreciación y valoración. Esta inversión la sintetizaba con precisión Gilles Deleuze cuando afirmaba: “Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida”

¿Quién crea? Autores y grupos de creación

En algunas prácticas artísticas, se puede hablar del creador, de la figura del autor, quien a título individual emprende la creación de una obra. Incluso se puede hablar en ciertas circunstancias de grupos de creación los cuales, según el área artística asumen diversas figuras. Pueden reunirse como grupo una serie de artistas que desarrollen individualmente sus procesos de creación. Pero la creación puede ser colectiva y serlo de múltiples formas, pueden darse colectivos, prácticas colaborativas, de suyo la música y el teatro muestran modos de construcción colectiva, incluso la creación puede tener momentos en los que participan distintas personas, por ejemplo se puede partir de la obra de una persona y transitar por otros momentos de creación o re-creación, adaptación, etc., y en todo ello pueden participar distintos actores y con distintos roles. Lo cierto es que la noción moderna de “autor” se pone en entredicho en muchas ocasiones que discuten con la noción moderna de autor o que ponen en entredicho que los procesos artísticos se agoten en esta noción. En el caso de la música, por ejemplo, el intérprete no se asume solamente como el ejecutor, allí se considera hay creación, o al menos re-creación. Incluso empieza a ser importante valorar la participación colectiva en ciertas prácticas que pasan por individuales. Puede suceder que haya producciones participativas, comunitarias, pero toda la lógica de la regulación del saber o de los estímulos a la creación o investigación, diseñada desde la noción de creador-autor con sus correspondientes rentabilidades simbólicas y económicas, termine por imponer que se presente como autor el artista individual desconociendo la participación de otros. En esos casos una construcción social de valor se ve desdibujada. Todo ello conduce a plantear que hay muchos roles, y –por tanto- es menester saber precisarlos en un proceso creador.

En cualquier caso la figura del grupo, así como se habla de grupos de investigación, tolera diversos matices. Estos, incluso, se pueden extender a redes de conocimiento y creación, figura que en un futuro próximo se irá acentuando, es decir se va abriendo unas relaciones

grupales, sobre la base de redes, en las que se producen colectivamente universos de sentido

¿Quién valora la creación artística?

En las artes, como en las ciencias, podemos hablar de campo artístico entendido como ese conjunto de agentes, instituciones, criterios de validación y legitimación, prácticas que ocurren al interior de ese campo. Existe una comunidad artística, si bien también hay que decir que no todo lo que hacen los actores sociales pasa por obra de arte, hay prácticas que se desplazan de las instituciones, prácticas de frontera que extienden y discuten lo que considera artístico. En otros términos, hay un arte que no pasa por obra de arte, que no parece arte, pero que responde a las pulsiones expresivos de sujetos y comunidades. Incluso se presentan prácticas no interesadas en su validación institucional prefiriendo afirmarse como diferencia, en los márgenes. El arte vive de cuestionar su encuadre institucional y de ampliar sus propias prácticas.

Si bien la comunidad artística desarrolla una tradición por la cual los pares pueden señalar si hay un aporte al campo (ya sea desde el punto de vista a la creación, como desde sus proyecciones sociales o pedagógicas en el caso del mundo universitario, como desde sus modos de puesta en público, etc.), no es menos cierto que la evaluación y valoración de la creación no es sencilla si tenemos en cuenta que se trata de una práctica expandida, en constante dilatación de sus límites, abierta a contagios, a discutir sus supuestos, a relacionarse con otros saberes y con expresiones de otras artes. En ese sentido posiblemente más que un individuo evaluador presuntamente apto para valorar todo, valga la pena pensar en grupos evaluadores compuestos por personas representativas de las diversas prácticas, disciplinas, oficios, saberes. Grupos que puedan acoger la heterogeneidad y constante mutación de las prácticas artísticas y en los que se representen los modos de hacer, pensar, los oficios y lógicas de pensamiento de cada práctica, admitiendo que en las artes el hacer piensa, a diferencia de otras prácticas y modos de conocimiento.

En suma, un grupo evaluador inserto en las dinámicas del campo artístico, incluyendo sus bordes y desbordes. Es claro que es más fácil standarizar, y que la misma práctica científica ha logrado standarizarse en buena medida, pero el arte por su propia naturaleza se aleja de esa posibilidad, evaluar el arte es abrirse a lo múltiple y a lo complejo en vez de tratar de evitarlo.

Es fundamental preguntarse por la comunidad, por una comunidad ampliada, y por el cómo se constituye esa comunidad que definiría los criterios de evaluación. Una comunidad evaluadora que se deje afectar por la pluralidad y constante novedad de las propuestas, una comunidad que puede tener modelos de valoración pero que igualmente debe evitar lectura homogenizantes, una comunidad dispuesta a estar atenta a la singularidad de las propuestas. Ello, por otra parte, invitaría a pensar que un proyecto de creación debería enunciar el campo donde aspira a ser leído, explicitar el lugar donde se instala y emplaza la obra. Ese

señalamiento es sugerente para definir cómo y quién puede valorarlo

Semejantes colectivos de evaluación trascienden la figura del experto total. Es evidente que la academia en prácticas como la música no tiene toda la autoridad para valorar las músicas y danzas populares las cuales se generan en otros contextos, con otros vínculos con la vida social y cultural y seguramente con otros usos e intencionalidades. La creación artística es tan plural y móvil que se resiste a modelos de experticia homogéneos. La idoneidad no necesariamente se circunscribe a lo académico porque el arte emerge de la vida social, de la experiencia intensa con la existencia. Incluso la ortodoxia de la academia frente a las creaciones populares puede generar exclusiones e incomprensiones. Por todo ello es un comité ampliado, compuesto por expertos de cada área de creación artística, y reconocido por sus aportes a ese campo por la misma comunidad de practicantes, puede ser más acorde a una producción que de hecho es plural. La decisión de quién juzga tiene ecos culturales, sociales y políticos. Lo importante es fortalecer la mirada de lo que significa evaluar la creación artística, evaluación que puede rebasar el simple hecho de sancionar para instalarse como un lugar de enriquecimiento de las propias prácticas.

Productos y producciones

En las artes es factible hablar de productos-obras pero también de producciones las cuales pueden incorporar obras artísticas pero igualmente pueden abrirse a otro tipo de elementos. En el caso de los productos ya se presenta un amplio rango de ellos en cada área artística, por ejemplo en la música van desde la obra compuesta, hasta el arreglo, la adaptación, procesos de coproducción, formas colectivas. En otras situaciones los productos no tienden a objetivarse en una sola obra, en esos casos lo pertinente es abrir el rango de producciones. Por otra parte, los distintos productos se validan tanto desde ellos mismos como desde otras modalidades que el respectivo campo sanciona como legítimas. Se presentan mecanismos de valoración y validación como: publicaciones sobre la obra, aparición en medios, traducciones, ingreso a colecciones.

Adicionalmente se puede diferenciar el producto de su formalización lo cual es, en sí mismo, otra producción con alcances a nivel divulgativo y pedagógico. Recientemente en distintos ámbitos universitarios el producto puede desaparecer, o ser efímero, o puede quedar en manos de su creador, pero permanece –y con distintos usos- una suerte de producción escritural. Y las artes están generando modos de formalización y archivo coherentes con sus propias maneras de experimentar y conocer, escrituras gestuales, expresivas, visuales, cartográficas, diagramáticas etc. Escritura compuesta no tanto de signos como de huellas, gestos, una escritura que no es un medio para transmitir un saber que ocurre en otro lugar, una escritura que no es un medio sino un fin en sí mismo, en sí misma es una escritura expresiva.

Incluso puede haber experiencias de creación no sintetizadas en obras sino en este tipo de

escrituras las cuales difieren notoriamente del “paper” académico (la puesta en público de la creación artística no se puede remitir a las publicaciones de corte científico). Cabe preguntarse, en consecuencia, por el lugar de las escrituras, por el tipo de escritura, por el cómo se pone en discurso la creación artística, cómo se articula obra-escritura, cuáles son las escrituras que hacen justicia a los mismos procesos de creación, cómo se implican allí elementos expresivos propios de cada creación.

Este tipo de producción de escrituras tiene un lugar clave en la difusión social de la producción artística, y no solamente en lo relativo al hecho de publicar (hacerlo público), sino en su retorno a las prácticas pedagógicas como recurso formativo. Por ello lo que se considera aporte al campo artístico es múltiple y variado, de acuerdo con la naturaleza misma de cada proceso y proyecto. Cada proyecto define sus modos de hacerse público, los cuales seguramente han de ser coherentes con la naturaleza misma del proceso creador. Es decir, la creación produce conocimiento tanto con la exposición a la obra, como en los modos como es puesta en escena la obra los cuales inciden en el sentido de la misma, como también a través de producciones distintas a las obra pero que contraen un diálogo con ella.

5. PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LOS FORMATOS DE PRESENTACIÓN Y EVALUACIÓN DE LOS PROCESO DE

CREACIÓN.

Victor Laignelet

Profesor Titular

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

Javier Gil

Profesor Universidad Jorge Tadeo Lozano

Profesor Universidad de Los Andes

Miembro de la Fundación Liebre Lunar

La presentación de propuestas de creación a través de los formatos vigentes en las universidades, asimismo el modelo de clasificación y medición para la creación de las prácticas artísticas en Colciencias precisa una profunda revisión que permita comprender la complejidad de sus modos singulares de producir nuevo conocimiento. El profundo desconocimiento de la naturaleza de los procesos en artes ha llevado a que en la actualidad no se considere en Colciencias que producen conocimiento, ni nuevo conocimiento. Por tanto cuando un grupo de investigación está conformado sólo por artistas, el grupo queda clasificado en "D", como ocurrió recientemente en una importante universidad del país cuando se retiraron 3 personas del grupo que eran historiadoras, por tanto, pertenecientes a las ciencias sociales el grupo inmediatamente descendió de "A" a "B" esto es apenas un síntoma de la incomprensión y marginalidad que han sufrido las artes al ser erróneamente clasificadas dentro de las ciencias sociales.

Es necesario analizar y problematizar críticamente la manera como estos formatos están estructurados en la actualidad, de manera general en relación con los modos como se entiende la creación en artes en relación con la investigación, y en lo particular, no solo en lo relativo a los modos de presentar los procesos de creación, sino también desde el análisis de como tales formatos han venido condicionando equivocadamente las prácticas artísticas mismas, la clasificación y evaluación de sus productos, la clasificación y evaluación de los grupos de investigación que los produce, los modos de apropiación del conocimiento a nivel académico y social. Finalmente, la afectación negativa que los errores del sistema de clasificación y medición, tal como está planteado hoy día, ha venido ejerciendo sobre la formación en artes en general.

El sistema de clasificación de la producción de conocimiento artístico es desestimado a tal punto que no es reconocido como productor de conocimiento y nuevo conocimiento y solo aparece en la columna de apropiación social, donde es valorada desde el equívoco criterio de la divulgación. Por otra parte, los formatos de presentación de procesos de creación son construidos desde las lógicas de los modelos de investigación en ciencias, en particular de las ciencias sociales con tenues adaptaciones a las lógicas de las distintas prácticas artísticas, por tanto, han sido elaboradas desde un paradigma distinto al del arte. Es preciso

superar los prejuicios existentes con respecto a la naturaleza singular como las distintas prácticas artísticas producen conocimiento, para ello es necesario fomentar un diálogo horizontal y autónomo entre las artes y las ciencias sociales, pues es necesario comprender que las artes no pueden continuar siendo colonizadas epistemológicamente por las ciencias sociales. La superación de estos prejuicios no será posible a menos que se reconozcan y valoren las divergencias significativas que existen entre los modos de producir conocimiento en el arte y en las ciencias sociales, puesto que el énfasis ha recaído en buscar convergencias a todo precio para mantenerlas dentro del redil, pero las divergencias nos muestran que la pertenencia de las artes al interior del programa de ciencias sociales es insostenible. Por otra parte, se deben evitar modelos de estandarización entre dos campos paradigmáticamente distintos, esta situación se ve también generada por razones puramente administrativas o económicas. Es prioritario acometer la construcción de un Programa para las Artes en Colciencias, y que sea incluido en el plan estratégico para el desarrollo humano para que esta iniciativa sea viable. Solo de esta forma se podrá llenar este vacío en el sistemas de legitimación de la producción de conocimiento y los aportes del sector de las artes a la sociedad del conocimiento podrá ser correctamente visibilizado y apropiado.

En lo referente a la concepción y estructura de los formatos de presentación de los proyectos de creación, esta investigación ha considerado, en un ejercicio preliminar, a las artes como un todo, para diferenciarla de las ciencias sociales y otras disciplinas científicas, y de manera progresiva se han abordado los modos particulares en las distintos campos del arte en sí mismos. Inicialmente se partió de un modelo de cinco grandes campos; artes plásticas y visuales, artes escénicas y performáticas, danza, música, artes mediáticas y audiovisuales, para finalmente ampliarlo a siete grandes campos, donde se incluye un nueva área que recoge las prácticas artísticas de naturaleza colaborativa, estéticas comunitarias y diversos activismos de proyección social. Finalmente, se propone un séptimo campo en el cual se reúnen los modos crecientes como las prácticas anteriores viene interactuando entre sí de forma interdisciplinar, transdisciplinar o multimedial. Otras áreas vinculada con las artes, por razones de los límites de la presente propuesta, no quedaron incluidas en esta investigación, tales es el caso la literatura. Esperamos que prontamente se pueda realizar un proceso similar para la literatura que emane desde el mismo sector. Igualmente creemos que esta iniciativa podrá servir de apoyo a otras áreas fuertemente vinculadas con la creación como son la arquitectura y diversos diseños.

Con este objetivo se adelantó por parte grupo investigador encuentros con cinco expertos de diversos campos del arte, que permitieron ahondar en la complejidad y singularidad de las diversas prácticas en sus formas de producción de conocimiento y medios de formalización y apropiación del conocimiento. Fue de esta forma como finalmente se concluyó en la necesidad de establecer los siete campos propuestos. Por razones que desbordan los alcances de la presente investigación, se consideró que la literatura debe también abordar la cuestión de su reconocimiento en Conciencias. Consideramos que el sector debe presentar una iniciativa en este sentido, para conformar probablemente un octavo campo al interior del programa de artes.

La problematización entorno a los formatos de presentación de procesos de creación y los modelos de clasificación y evaluación para las artes, busca dar cuenta de la complejidad a la hora de definir los factores que se han de tener en cuenta, los indicadores, las noción de

producto y de obra, la tangibilidad o inmaterialidad, la diferencia entre medición y evaluación y finalmente los indicios de existencia, calidad y visibilidad, de tal modo que, sin traicionar la naturaleza de sus procesos, sean compatibles con los nuevos criterios de Colciencias para clasificar y evaluar la producción de nuevo conocimiento en la creación en artes. Por otra parte el presente análisis y problematización de los formatos propone que se amplíe amplíe el marco de la noción de qué es conocimiento y nuevo conocimiento y sirva igualmente de fundamento para establecer en cuál dirección deben orientarse los criterios de ponderación o evaluación de los grupos de investigación y creación artística en las universidades.

Esperamos que esta discusión favorezca y estimule a otras disciplinas relacionadas con la creación y sus formas particulares de producir nuevo conocimiento, tales como la literatura en el sector de las artes, y la arquitectura y diseños, entre otras disciplinas con vocación a emprender procesos de creación, a adelantar iniciativas similares a la presente, orientadas al reconocimiento de la creación como una modalidad epistemológica y de proceso diferente a los modelos y procesos de la investigación, de tal forma que la universidad acoja una pluralidad de paradigmas y criterios epistemológicos más diversa y universal honrando su nombre. Es desde la plataforma de un nuevo programa en artes en Colciencias como se podrá favorecer el ejercicio de tal diversidad y pluralidad epistemología en la universidad, lo cual favorecerá establecer relaciones horizontales que enriquezcan verdaderamente los vínculos entre la creación y la investigación –cuando sea del caso entrelazar ambos paradigmas–, la formación de grupos de creación, la apertura de maestrías y doctorados en creación, y se haga equivalente la relación académica y productiva entre los docentes del campo de las artes con sus colegas del campo de las ciencias, reconociendo, valorando, respetando, estimulando y fortaleciendo su autonomía, diversidad y diferencia.

1. Producción de nuevo conocimiento

Es legítimo considerar la producción de nuevos conocimientos –en plural– haciendo referencia y justicia a su diversidad. Los procesos de creación, en tanto productores de nuevo conocimiento, plantean la necesidad de reconocer que el conocimiento se puede comprender de diferentes modos según las diversas facultades cognitivas implicadas, la diversidad de paradigmas desde las cuales se produce y las diferentes escrituras o lenguajes sensibles como se puede formalizar. Este reconocimiento de la diversidad implica preguntarse: ¿Quién dice qué es conocimiento y desde cuál paradigma lo aborda? La respuesta supone caer en cuenta que en ella subyace, más allá de la definición de conocimiento, un problema político, un problema de poder, por esto esta discusión también debe plantearse desde la necesidad de revisar las políticas del conocimiento.

No solo existe el conocimiento lógico-predicativo, propio de la ciencia, la cognición sensible, la cognición emocional, la cognición intuicional y otras facultades cognitivas vinculadas con la experiencia misma, ofrecen sus propios modos de cognición y formalización del conocimiento a partir de diversos sistemas de comprenderlo y organizarlo. Es importante recordar que la producción de nuevo conocimiento es necesariamente legitimada por las mismas comunidades en que se produce a partir de los procesos cognitivos y lenguajes en las cuales ellas están enmarcadas. Los grandes sistemas de organizar el conocimiento, ciencia, filosofía, artes, diseños, entre otros, son – no debe

pasarse por alto— sistemas *culturales* de organizar el conocimiento, por tanto, están sujetos a los límites del lenguaje y a diversos modos de escrituras y formalización del conocimiento.

La necesidad de una apertura epistemológica en Colciencias y en las universidades, nos convoca a revisar el paradigma de la misión en la universidad orientada solo a la investigación, formación y extensión. El principio que cobija estas categorías corresponden a la misión fundamental de la universidad: la producción de conocimiento y de nuevo conocimiento: las tres categorías mencionadas en un principio, investigación, formación y extensión aluden al cómo se produce el conocimiento, cómo se forma pedagógicamente en el conocimiento y cómo se apropia y aplica el conocimiento. El error que se ha venido cometiendo ha sido el de tomar por sentado que la única manera de producir conocimiento es por medio de la investigación. Desde nuestra perspectiva, la creación es una forma diferenciada de producir nuevo conocimiento que corresponde a otros paradigmas distintos de las ciencias, a otras epistemologías y aún a otras concepciones ontológicas de lo real. Le hace falta la cuarta columna al edificio de la sociedad del conocimiento y esta es la "creación", tal vez la más importante de todas si se comprende en relación a todas las disciplinas, más allá de las artes incluyéndolas: "Investigación, creación, innovación y tecnología"

El sistema educativo en Colombia está regido por el Ministerio de Educación, institución que determina que toda la producción de conocimiento en la universidad, científica o no, está regulada y evaluada finalmente por Colciencias. No se trata de preguntarse, por tanto, ¿por qué las artes buscan entrar al sistema de ciencias? El problema radica a que ya están dentro, esto no se puede cambiar a menos que se cambie todo el sistema tal como lo ha organizado el Ministerio de Educación. Las artes ya están dentro de Colciencias, pero están mal clasificadas, y por tanto, mal comprendidas y mal evaluadas. La producción de conocimiento desde las artes resulta de este modo invisibilizado.

Desde la creación en artes se considera que la creación es el marco más amplio en el cual se incluye la investigación como uno de sus fases. Desde el paradigma de las ciencias probablemente se afirme lo contrario, que la creación, si tiene lugar, es un proceso derivado de la investigación. Como quiera que sea, lo que resulta pertinente es reconocer que existen diferentes paradigmas, epistemologías y ontologías, por lo tanto, reconocer que desde estas diferencias la diversidad debe ser no solo acogida sino valorada y estimulada. El filósofo Gilles Deleuze, por ejemplo, se inclina por la creación como el gran modelo que produce conocimiento cuando sostiene que la ciencia crea funciones, la filosofía crea conceptos y el arte crea perceptos y afectos.

Reconocer la diferencia de paradigmas está en la base que permitirá superar la colonización epistemológica desde cualquiera de las distintas aproximaciones sobre las otras. Y es por esta solución por la que abogamos. En la actualidad existe una colonización epistemológica generada desde las ciencias sociales sobre la producción de conocimiento en las diversas prácticas artísticas. Es preciso transformar esa colonización en la posibilidad de un diálogo horizontal, autónomo y colaborativo entre ambos paradigmas, el científico y el artístico — cuando sea pertinente— y no como resultado de una imposición de criterios. La creación de

nuevo conocimiento desde las prácticas artísticas es autónoma y es desde este presupuesto como puede ser dialogante, interdisciplinar y transdisciplinar.

Es relevante considerar las nociones de *saber* y de *conocer* para establecer en qué términos se definen, cuándo se trata de una acumular conocimientos y cuando de un comprender incorporado, del mismo modo, cuándo se trata de un comprender y cuando de un entender, y en qué medida, estas nociones dan cuenta de la diferencia entre el conocer teórico y el práctico, y cuando esta diferenciación resulta equívoca. Igualmente es necesario incorporar en esta discusión el papel del sentir en relación al conocer. El conocimiento en arte puede llegar a tener diversas capas de profundidad basadas en diferenciación e interacción entre perceptos, afectos y conceptos, y su posible integración por medio de la capacidad relacional del conocer poético basado, por una parte, en procesos analógicos por contraposición a los lógicos, y por la profundidad del sentimiento que no separa lo conocido del conocedor, sino por el contrario, lo unifican con el conocedor, al punto que ya no hay objeto sino experiencia. En el conocer del intelecto el aislamiento asistémico del objeto en la abstracción se lo conoce como "conocimiento objetivo". En el conocer poético y estético el sujeto se reconoce sistemáticamente en relación con el objeto como premisa inicial, se trata de fusionar el objeto *en* el sujeto para abordar el conocer desde la experiencia que aspira a suprimir tal diferencia, la cual reclama la participación integrada de todas las facultades cognitivas y del cuerpo, el gran olvidado del conocer intelectual y que ocupa un lugar central en todas las artes.

En el conocer desde las prácticas artísticas las tres formas básicas del conocer se abordan simultáneamente, perceptos, afectos y conceptos se corresponden con la cognición sensible, emocional y mental, usualmente relacionadas con el hacer, el sentir y el pensar de forma sistémica, lo que equivale a reconocer los procesos de retroalimentación poética entre estos tres nodos de lo cual el conocimiento es su propiedad emergente. Existen diferencias significativas entre los dos modos de conocer según la investigación como método científico que se fundamenta en la doctrina del logos, que privilegia procesos de orden lógico, analítico, diferencial, asistémico, inductivo, generalizador, esquemático, discursivo, explicativo e impersonal. El conocer del arte se acerca más a procesos de naturaleza analógica, integradora (sensible-afectivo-conceptual-imaginativo-intuitivo) sistémica, Diferencias significativas entre los dos modos, por un lado la doctrina del logos, es analítica, diferencial, asistencia, inductiva, generalizadora, esquemática, discursiva, explicativo, impersonal. El conocer del arte es integrador (sensible-afectivo-conceptual-imaginativo-intuitivo) sistémico, sintético, relacional, preposicional, singular y totalizador, experiencial, subjetivo e intersubjetivo.

Igualmente, es imprescindible reconocer aquellas formas de conocimiento y de saber que se orientan y acontecen fundamentalmente en la experiencia misma y no solo en la reflexión desde un ejercicio de distanciamiento de la experiencia por medio del pensamiento y la escritura discursiva. Es necesario abordar la cuestión de la existencia de diversas formas de escrituras y formalización del conocimiento, puesto que toda forma de conocimiento o saber se enfrenta al hecho de revertirse o acontecer a través de algún medio de formalización. Existen, por tanto, muchas formas de escritura más allá de la lógica discursiva o las matemática, las escrituras poéticas y otras formas ampliadas de escritura pueden ser leídas no solo desde la noción del signo simbólico de la semiótica, sino también

desde el signo icónico, el valor de la imagen como una modalidad compleja de formalización del conocimiento o el signo indexical por medio del gesto, la huella, el movimiento o la *phoné* (por contraposición al *logos*) asimismo como diversas formas de objetualización sensible o producción de acontecimientos relacionales de naturaleza no objetual o inmaterial. Todas ellas son modos válidos de formalización del conocimiento.

El conocimiento ha de formalizarse de algún modo para ser puesto en el espacio comunicativo y relacional de lo colectivo, sin embargo, la formalización en sí misma puede ser una forma de producción del conocimiento, particularmente en el campo de las artes. Por otra parte, el conocimiento no solo ocurre en la instancia de la comunicación y apropiación, también la construcción misma del nuevo conocimiento es el resultado de la conjugación entre emisor, formalización y recepción, en la cual el conocimiento no ocurre sino gracias a la interacción de la propuesta de creación con los modos como es experimentada, interpretada, leída o apropiada. Es en esta relación donde se cierra y retroalimenta el circuito de generación de conocimiento, del mismo modo, desde la perspectiva de varias prácticas artísticas, es en esta relación donde la construcción de subjetividad hace parte de la construcción de conocimiento, la obra configura nuevas subjetividades y es el sujeto, en la medida de su interpretación y modos de construir conocimiento y sentido en sus propios términos, quien se construye a sí mismo como sujeto. El receptor deja de ser pasivo y se transforma en un receptor-creador activo.

La escritura es una noción que vinculada a la producción del conocimiento en los procesos de creación resulta problemática, puesto que intentar explicar el sentido de la obra sería una negación misma del valor de la obra. Por otra parte, las escrituras que pueden acompañar un proceso de creación pueden relacionarse con el signo discursivo desde su puesta en crisis en tanto modelo de comprensión sujeto a la relación entre significado y significante, en tal sentido, las escrituras vinculadas con los procesos de creación favorecen modalidades escriturales que también acogen la potencialidad de sentido propias del signo icónico e indexical. El valor de sentido de la imagen, del gesto, de la huella, la *phoné* sobre el *logos*, etcétera. Desde esta perspectiva, no existen significados fijos que se orienten hacia consensos, sino lecturas, interpretaciones, experiencias, realizadas por sujetos o por comunidades que tienen formas particulares y culturales de organizar la experiencia estética en términos de conocimiento y sentido, sean estas comunidades científicas, filosóficas, artísticas, entre otras muchas. En general las prácticas artísticas reconocen que el significado en relación al significante es en sí mismo un ejercicio de valoración cultural. En la medida que toda escritura es cultural, toda forma de escritura es en cierta extensión un relato acerca de lo real (incluido el relato científico), relatos que pueden a su vez transformar lo real y generar constantemente nuevos relatos y nuevas transformaciones. Este ciclo de retroalimentación no solo conoce la realidad sino es creador de la realidad. Desde esta perspectiva la escritura no adopta una función explicativa sino poética.

Los productos de creación, en la medida de las múltiples maneras de ser formalizado por medio de distintas escrituras o recursos sensibles ocurren en la experiencia compartida y construida con el observador, el lector, el espectador o el participante, quien deviene necesariamente un co-creador, de lo contrario no tiene lugar la experiencia artística. Tanto su formalización sensible, sus formas escriturales, u sus afectaciones relacionales implican poéticas polivalentes que se resisten a la literalidad, a la explicación y a la fijación en un

significado unívoco. No buscan consensos, ni reglas generales, ni la verdad, sino por el contrario, aspiran a desplegarse en varios niveles de sentido posible a través de su interacción con el sujeto que la experimenta, y por ello, no solo trata de lo singular, sino que es leída, vista, escuchada, sentida, experimentada y comprendida singularmente.

Podemos concebir que existan en los procesos de creación en arte diversas formalizaciones del nuevo conocimiento que puedan hacerse manifiestas por medio de formalizaciones sensibles, por medio de escrituras o también a través de ciertas prácticas relacionales o activistas vinculadas con procesos de transformación social. En general, la obra de arte entendida, en un sentido amplio de la misma, como objeto, proceso, escritura, experiencia relacional o cualquier otra posibilidad, se resiste a ser traducida al lenguaje lógico-discursivo bajo el precio de traicionar la experiencia cognitiva de carácter irreductible que le es propia, aquello que por su naturaleza poética se resiste a la explicación y busca, por el contrario, ampliar las capas de interpretación y sentido.

En este punto, la definición de cuál es el producto de conocimiento de un proceso de creación resulta complejo, aun la misma noción de producto puede ser cuestionada, si por ello se entiende y enmarca en la lógica de la productividad funcional o instrumental, asimismo es necesario revisar críticamente los criterios de la noción de apropiación del conocimiento que usualmente responde a las lógicas de los sistemas económicos de producción y de instrumentalización del conocimiento y del saber para sus propios fines económicos. Lo que parece oportuno en el contexto académico es reconocer que en los procesos de creación existen diversos modos de formalizar el conocimiento simultáneamente, y si bien para los efectos de las prácticas artísticas es la formalización por medio de un objeto sensible, un proceso, un propuesta no-objetual o cualquiera de las formas relacionales o colaborativas, desde el punto de vista académico esta producción puede complementarse con otros modo de formalización del conocimiento que permitan la construcción de memoria y la consulta permanente, probablemente diversas formas escriturales que cuenten con un registro de los procesos implicados, de los objetos sensibles si los hay, de los encuentros, presentaciones, acciones, etcétera.

La complejidad a lo que nos enfrentamos da cuenta de la necesidad de definir criterios de heterogeneidad en las formas de producir nuevo conocimiento en la creación en artes. Esta complejidad debe responder en alguna extensión varias cuestiones fundamentales: ¿Qué puede ser considerado conocimiento y qué nuevo conocimiento? ¿Cuál es la diferencia entre las nociones de conocimiento y de saber? ¿Cuál es la diferencia entre significado y sentido? ¿Cuáles son las facultades cognitivas en juego en los proceso de creación y cuáles en la investigación, asimismo en qué porcentajes o bajo cuál modelo de jerarquización son consideradas? ¿Quién produce conocimiento y como se relaciona con la autoría individual, grupal, colectiva, colaborativa o participativa? ¿Qué diferencias existe entre un proceso de creación y la metodología científica? ¿Quién dice qué es conocimiento? ¿Cuáles son los productos de los proceso de creación y cuales sus medios de formalización? ¿Son en todos los caos dos cosas distintas el proceso y el producto? ¿los productos de creación artística son traducibles al lenguaje discursivo que distancia la experiencia de la reflexión? ¿Cuál es la relación entre el proceso de creación, los modos de hacer, el objeto artístico, las escrituras o sistemas de formalización y la experiencia artística? y ¿Cómo se da la apropiación del conocimiento y cómo puede está ocurrir en el mismo proceso de

apropiación? ¿Por qué la creación no es lo mismo que la innovación? ¿Cuáles son los fines del conocimiento derivado de los procesos de creación y pueden condicionarse por la noción de productividad? ¿Cuál es la diferencia entre el orden de productividad instrumental o aplicada y el orden de la producción simbólica? ¿Son aplicables los modelos de medición de la ciencia a los procesos de creación? ¿Es relevante la distinción entre modelos de medición y modelos de evaluación, es decir, entre las matemáticas como criterio de verdad y la evaluación como criterio de valor social? ¿Es medible el impacto esperado en la relación con la transformación de la sociedad a partir de los tiempos que tarda en generarse una afectación social por parte de la creación artística, dada su orientación hacia la excepcionalidad más que hacia la regla? Estas preguntas, entre otras muchas, deben ser abordadas para construir un sistema de la evaluación de la creación artística en la academia y en Colciencias que no desconozca estas problemáticas que pasan por alto los criterios propios de la investigación en ciencias sociales, pues en la creación en artes son parte de su razón de ser.

La ausencia del reconocimiento por parte del paradigma dominante de la ciencia acerca de otras formas de producción y formalización del conocimiento, particularmente de los procesos de creación propios del campo de las artes, arquitectura, diversos diseños y otros campos del conocimiento, ha llevado a invisibilizar los aportes a la sociedad del conocimiento de áreas y campos muy amplios en la universidad, en algunos casos estos sectores representan más del 50% de la producción universitaria, con graves consecuencias para la formación en estas áreas, y para el reconocimiento de sus aportes y de los modos de apropiación social del conocimiento que producen.

2. Conformación de grupos de creación y noción de autoría.

Para poder reconocer los procesos de creación como productores de conocimiento es necesario abrir la posibilidad de configurar grupos de creación equivalentes a los grupos de investigación en el sistema de clasificación de grupos de Colciencias y de las universidades. Asimismo fomentar la construcción con estudiantes de “semilleros de creación”. Los grupos de creación están llamados a interactuar con los grupos de investigación o conformar grupo mixtos de creación e investigación. De esta forma la actividad de creación pueden incluir dentro de ella fases de investigación propiamente dicha, también realizar propuestas interdisciplinarias y transdisciplinarias. En los grupos de creación es necesario establecer el rol que juega cada miembro de un grupo según las múltiples formas de considerar la noción de autoría. Por otra parte, es deseable reglamentar la necesaria participación de estudiantes al interior de los grupos de creación y la construcción de redes de conocimiento desde la noción de grupos de creación.

Los grupos de creación deben establecer los campos de creación que los definen como grupo y los tipos de nuevo conocimiento que pueden producir. Los grupos de creación establecen las diferentes nociones de autor que acogen en términos de creación individual, colectiva, colaborativa o participativa. Es posible que algunos procesos de creación comiencen de forma individual y procedan luego a volverse colectivos en otras fases del mismo proceso. En algunos campos del arte existe la noción compositor o director, en tanto creador, la co-creación colectiva o comunitaria, igualmente el concepto de creaciones complementarias tales como arreglos, transcripciones, adaptaciones. En otros casos se da la figura de intérprete tradicional, del intérprete-creador y la aquella que

prefiere negar la denominación para señalar la posibilidad del no-interprete (resistencia a la noción de intérprete a favor de la del co-creación o apropiación creativa). También es necesario considerar aquellas prácticas artísticas que proceden desde la noción de apropiación de producciones previas u otras formas de inserción en circuitos de producción, incluidas las estrategias de simulación. Existe la posibilidad de abordar la autoría (individual o colectiva) desde la noción de testigo en tres instancias: el testigo primario parte para su proceso de creación desde su propia experiencia directa, el testigo secundario aborda la experiencia de otros y el testigo terciario, facilita herramientas del arte pero su objetivo primario es darle “la voz” o los medios y herramientas del arte a otros no necesariamente formados en arte, desde esta perspectiva asume el rol de agente, y su práctica sería la del agenciamiento creativo.

La conformación de grupos de creación en las universidades abre las puertas para el desarrollo de Maestrías de Creación diferenciadas de la noción de maestrías de profesionalización. En este orden de ideas es deseable desarrollar también doctorados en creación, orientados a la producción de nuevo conocimiento desde la creación misma y bajo sus propios sistemas de valoración. Se trata de establecer una equivalencia en la carrera docente en igualdad de condiciones entre investigadores y creadores. Si una maestría de investigación busca dar herramientas para enseñar a investigar. Una maestría de creación tiene por fin dar herramientas para la creación y para la formación en creación, bajo la premisa que se aprende a investigar investigando y se aprende a crear creando. Los aportes más significativos a la creación desde la academia deben poder realizarse desde los doctorados en creación. Ya existen precedentes internacionales que pueden permitir a Colombia evolucionar en tal sentido.

3. ¿Quién debe valorar la creación?

Quién define qué es conocimiento y qué es nuevo conocimiento se enmarca en un contexto de problematización política, las políticas del conocimiento están llamadas redistribuir los campos del conocimiento, es fundamental reconocer la diversidad de comunidades académicas que lo producen según los criterios de sus diversas epistemologías y prácticas. La discusión acerca de la existencia de diversos paradigmas, epistemologías y ontologías, está llamada a reconocer la necesidad de incluir, valorar y estimular en la universidad y en Colciencias esta diversidad, en la medida que Colciencias es la institución a la cual el Ministerio de Educación encomendó la evaluación de los grupos encargados de producir nuevo conocimiento en las universidades en cualquiera de sus campos. Por tanto, es necesario orientarse hacia el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos, los cuales son necesariamente legitimados por las mismas comunidades en que se producen, entendidas dichas comunidades como diversos sistemas culturales de organizar el conocimiento, la ciencia es uno de tales sistemas, la filosofía otro, el arte otro. De tal modo que el arte no puede estar incluido en la columna de las ciencias sociales, sino debe ser un nuevo programa, para lo cual debe entrar en el plan estratégico de desarrollo humano.

En relación a quién legitima el conocimiento, la respuesta es que no puede ser nadie por fuera del mismo sistema de organizar el conocimiento generado por la comunidad que lo produce. Los pares provenientes del mismo campo del arte son quienes en primera instancia deben evaluar la producción de los procesos de creación. El campo del arte tiene muchos actores; creadores, pedagogos, curadores, críticos, públicos, entre otros, del mismo modo

está conformado por diversas instituciones; ministerio, secretarías de cultura, universidades, escuelas, museos, galerías, teatros, festivales, bienales, espacios alternativos, publicaciones y múltiples lógicas de colectivización según sus diferentes prácticas. En relación a la experiencia que debe acreditar un par, no solo debe ser válida por los títulos académicos, sino también por la experiencia acreditada en la misma práctica de creación o de evaluación o en otros roles relevantes dentro del campo, y en algunos casos por las formas de saber de la cual sea portador y sea legitimado por su comunidad. Desde esta orientación sería sano conformar grupos de evaluadores con diversos niveles de experticia, pero también de apertura creativa, de tal manera que se eviten cortes generacionales excluyentes. Según la naturaleza de la propuesta de creación, los grupos de evaluadores deben acoger otras disciplinas y saberes transdisciplinarios que sean pertinentes.

5. ¿Qué es un producto de conocimiento en la creación artística?

La noción de producto de creación en arte, y de producto de conocimiento en particular, es una cuestión que resulta compleja a varios niveles; en principio por la resistencia del sistema del arte, con excepción de la producción abiertamente comercial, a ser asimilado por los sistemas de producción funcionalista e instrumental. Por otra parte, la heterogeneidad creciente de la producción artística en los distintos campos se han multiplicado desbordando o ampliando la noción de materiales y oficios tradicionales, incluyendo nuevos materiales, objetos, apropiaciones, nuevas tecnologías y procesos de toda índole. No se puede confundir la existencia del producto de creación con la tangibilidad del mismo, puesto que en algunas prácticas del arte el objetivo de dicho proceso busca enfrentar la diferenciación entre producción material e inmaterial, lo cual definiría el carácter objetual u no objetual de la producción, se dan en otros casos la apropiación de materiales, objetos u obras de alta o baja cultura ya existente o mezcla de ambos, intervenciones efímeras en el espacio público o en la naturaleza, también el producto puede situarse en el sujeto mismo en la medida que puede ser inmanente al mismo cuerpo del creador, en otros ocasiones, tomar su forma en términos de arte relacional por medio de encuentros y producciones colectivas con comunidades. Lo anterior plantea la necesidad de diferenciar cuando es pertinente demandar la tangibilidad directa del producto de creación y cuando es preciso recurrir a alguna otra forma de formalización del conocimiento por medio de algún sistema de documentación del proceso de creación, del producto o del acontecimiento, como una modalidad paralela de formalización que dé cuenta de su existencia.

En la medida que se hace necesario que el resultado de un proceso de creación pueda ser consultado de forma permanente por otros creadores o investigadores, o por la comunidad en general, no es la objetualidad de la obra lo que cuenta como soporte único de la formalización de conocimiento, esta objetualidad – en caso de darse – puede reconocerse por medio de un sistema de documentación que sirva como forma paralela de existencia y de formalización del conocimiento, y al mismo tiempo permita construir la memoria de la experiencia y posibilite la construcción de archivo, fundamental para insertar el conocimiento en redes de consulta. Estos documentos, puede convertirse en objeto de consulta permanente por parte de la comunidad académica o transdisciplinar. Los criterios de definen estos documentos debe ser establecidos según las características de las distintas prácticas del arte y pueden hacer recurso de diversos soportes y formas escriturales, asimismo estar acompañadas de registros sensibles.

En este orden de ideas es posible, mas no imprescindible, configurar documentos con alguna forma de escritura discursiva y reflexiva, mientras se reconozca los límites que impiden explicar lo inexplicable o traducir lo intraducible. Existen otras formas de escritura que acojan la dimensión poética de forma más acorde con el proceso y los posibles productos de los procesos de creación. Es deseable documentar y registrar sensiblemente por vía irónica, sonora, audiovisual, según sea del caso en un medio análogo al de la misma producción con el fin de constituir una memoria que pueda ser consultada por otros creadores o investigadores o por cualquier persona interesada. En muchas ocasiones la elaboración de este material es el resultado de una fase final de organización con respecto al proceso general de creación, en la medida que la mayoría de procesos de creación en sus prácticas no obedecen a una lógica proyectual, en el sentido de pensar primero y hacer después. En los procesos de creación es el hacer una modalidad del pensamiento que involucra de manera compleja – en el sentido de sistémica– diversas facultades cognitivas. El pensamiento o la idea son en muchas ocasiones una de las propiedades emergentes, entre otras formas de experiencia cognitiva, del proceso y no su premisa inicial.

Los productos de creación en las artes en ningún caso pueden considerarse como mera divulgación, tal como actualmente son clasificados, es distinta la relación entre la divulgación de una investigación – previamente constituida- a la vocación colectiva que tiene la producción artística en la cual el hecho existe y produce conocimiento en su relación con lo público, no lo antecede para ser posteriormente divulgado, la puesta en lo colectivo hace parte constituyente del proceso, de no comprender esta significativa distinción entre investigación y proceso de creación en artes, persistirá la invisibilización de la cual es objeto toda la producción de conocimiento en las artes y la falta de valoración al ser reducida esta parte del proceso a la categoría divulgación.

Hechas algunas de las aclaraciones anteriores en relación con el producto resultante de una propuesta de creación en arte, es; no obstante, posible y deseable realizar en cada uno de los campos del arte una clasificación general de productos a partir de sus diversas prácticas, géneros o subgéneros de creación, que pueden dar luces acerca de la intención de formalización en la cual una propuesta de creación puede anticipar hasta cierto punto que se desarrollará, aunque se mantenga abierta a desplazar su resolución en cualquier otro medio de formalización si el proceso mismo así lo demanda.

Se establecieron cinco campos generales con claras diferenciaciones. Las prácticas del arte ya suficientemente consolidadas en el arte contemporáneo puedan tener muchos lazos e hibridaciones entre sí, no obstante tienen características de diferenciación significativas que las singulariza. Sin embargo en un número considerable de propuestas los bordes entre estas prácticas son porosos o híbridos, por tanto, se inscribirían mejor en una área interdisciplinaria y/o transdisciplinaria, en otros casos por la mixtura de medios que utilizan o los procesos de trans-codificación les otorgarían un carácter multimedial, por tanto, es aconsejable abrir una sexta línea de prácticas artísticas para aquellas de carácter interdisciplinar, transdisciplinar y multimedial. Finalmente existe actualmente en un proceso de consolidación cada vez mayor prácticas artísticas de proyección comunitaria, las cuales pueden ser transversales al resto de prácticas, no obstante se han venido especificando suficientemente al punto que no solo se diferencian sino que se toman posición crítica respecto a las anteriores.

4.1 Productos según las siguientes Prácticas Artísticas

1. Artes Plásticas y Visuales
2. Artes Escénicas y Performáticas
3. Danza
4. Música
5. Artes Mediáticas y Audiovisuales
6. Prácticas interdisciplinarias, transdisciplinarias o multimediales.
7. Prácticas colaborativas y estéticas comunitarias.

4.2. Tipos de productos y problematización de la noción de obra y producto.

El “objeto” en arte puede ser una de las formas de materialización sensible del conocimiento derivado de una de una técnica o un procedimiento en particular, no obstante, el objeto artístico es un concepto que no se reduce a la noción literal de objeto físico, sino a muchas otras formas de objetualización sensible, entre ellas, por ejemplo, las prácticas relacionales hacen del encuentro entre personas el objeto de su praxis. Existen propuestas de arte que no buscan como resultado la producción de objetos, sino que por el contrario se orientan a la desmaterialización del objeto o a la conceptualización. Por otra parte, el objeto en sí mismo, sea cual sea su naturaleza, no tiene valor si no es puesto en una relación de sentido y valoración cultural, es decir, si no se convierte en una práctica. Finalmente, para la definición de producto en el campo de la academia y de Colciencias, es importante reconocer que el conocimiento en un proceso de creación puede tener simultáneamente varios modos de formalizarse, entre ellos un documento del proceso de creación que se estructure por medio de distintas posibilidades escriturales y referentes sensibles.

La técnica, derivada del término griego *Tecné* (τέχνη) hace referencia a la relación del ser humano con la naturaleza. La técnica se refiere a la relación del ser humano con el hacer por medio de una herramienta para obtener un resultado específico, lo que comporta un saber entendido como el conjunto de destrezas, conocimiento intelectual y desarrollo de protocolos de procedimiento vinculados a un oficio o disciplina. La práctica, del griego *praxis*, (πρᾶξις) significa acción y se refiere a la interacción del ser humano con el ser humano en un tipo de relación social y cultural en la cual se inscribe y se pone en circulación un hacer que tiene la capacidad de generar algún proceso de transformación social.

Es importante diferenciar distintas acepciones del término producto u obra cuando nos referimos a los productos de un proceso de creación en cualquiera de las siete áreas de las prácticas artísticas mencionadas anteriormente. Denominar al producto o a la obra, por ejemplo: “video”, “pintura”, “instalación”, “danza”, “composición” “monólogo” etcétera, se refiere, en el contexto de esta investigación, a la práctica y no a la técnica o al objeto. Es importante señalar que el mismo término “video”, “pintura”, “danza”, etcétera, puede hacer alusión tanto al objeto, a la técnica o la práctica. Por otra parte, la obra no es necesariamente ni el objeto, ni la técnica, ni la práctica, sino el conjunto de la producción entendida como una propuesta artística, sea objetual, no-objetual, conceptual, técnica, procesual, teórica, poética y poiética. En tal sentido nos referimos a la obra de un artista como al resultado del conjunto de su producción.

En los formatos clasificados en siete prácticas artísticas generales: 1. Artes Plásticas y Visuales 2. Artes Escénicas y Performáticas 3. Danza 4. Música 5. Artes Mediáticas y Audiovisuales 6. Prácticas interdisciplinarias, transdisciplinarias o multimediales. 7. Prácticas colaborativas y estéticas comunitarias, se listan en cada una de ellas los principales productos posibles, entre otros más.

Quedan abiertas a ulterior ampliación y discusión varias preguntas: ¿Cómo se puede formalizar el conocimiento producido por una creación en cada área artística?: ¿A través de la obra misma?, ¿Cuáles pueden ser las distintas nociones de obra? ¿A través de la obra y una documentación anexa que articule materiales expresivos propios (sonoros, corporales, visuales, etcétera)? ¿Con un texto escrito, y cuáles pueden ser las distintas formas de escritura?, ¿A través de una documentación sin apelar necesariamente a la obra, una documentación con características propias, cuáles?. ¿Cómo puede ser valorada una propuesta de creación artística con relación a su puesta en público, circulación y apropiación social? y ¿Cómo se puede diferenciar la puesta en circulación como parte constitutiva de la obra con respecto a la mera difusión de la misma por medio de otros mecanismos? ¿Es posible evaluar su recepción e impacto, más allá de mediciones cuantitativas, a luz de los tiempos que el nuevo conocimiento y los nuevos valores de sentido de la creación artística tardan en convertirse en un valor cultural compartido?

4.3 Existencia, calidad y visibilidad

Existencia

Es necesario clasificar la producción de los procesos de creación dentro de los parámetros establecidos por Colciencias según tres categorías "existencia", "calidad" y "visibilidad". No obstante, esta clasificación a su vez debe redefinir los alcances de estos términos para poder incluir la singularidad de los productos de creación. Por existencia, se entiende aquella formalización del conocimiento que permite dar cuenta que efectivamente se ha generado un producto y tiene lugar en la dimensión espacio-temporal que permita verificarse y que haga posible su consulta permanente. En la medida que en las diversas prácticas artísticas la noción de obra entendida como producto resultante del proceso de creación es compleja, puesto que puede ser de orden objetual o inmaterial, donde el proceso mismo puede ser considerado la obra, o la circulación ser componente fundamental, o modalidades de intervención en espacios públicos o lugares remotos, o modalidades relacionales, presentaciones audiciones, acciones, etcétera. Los criterios de consulta permanente en la mayoría de los casos no son viables. No obstante, existen en el ámbito académico otras formas complementarias de formalizar el conocimiento, bajo la modalidad de documentos que acojan distintas formas de escritura y registros sensibles que den cuentas de las memorias del proceso de creación y permitan la configuración de archivos.

El criterio de existencia, entendida como el producto resultante de los procesos de creación en artes, precisa algunas aclaraciones. Por una parte, la denominación del producto debe diferenciar al menos tres acepciones de un mismo término. Cuando se dice por ejemplo: "escultura" se puede estar aludiendo tanto al "objeto", a la "técnica" o a la "práctica". Términos tales como: dibujo, escultura, video, danza, performance, etcétera, pueden referirse en ocasiones a cualquiera de las tres definiciones, lo cual puede conducir a grandes malentendidos. En todos los casos se puede entender que el producto se podría referir a la cosa física y tangible, a la técnica o a la práctica. Las mismas tres categorías son válidas en todos los campos del arte, y en cada caso se complejizan y definen de modos singulares. El mismo término se presta a confusión si no se define bajo que aceptación se lo está utilizando. Pongamos por caso los términos "dibujo" y "video" y analicémoslos desde las tres posibilidades.

Dibujo o video en tanto Objeto. El dibujo puede entenderse de forma muy genérica como un conjunto de trazos en algún material específico que dejan una huella sobre un soporte bidimensional. El video es una una grilla de puntos de luz sobre un soporte particular que hace las veces de pantalla y recibe información de una fuente que tiene un soporte digital o analógico.

Dibujo o video en tanto técnica. La técnica implica por una parte, una serie de procedimientos por medios de herramientas y dispositivos y por otra parte, un conjunto de destrezas y modos de hacer. En el dibujo la técnica alude a una diversidad de materiales, dispositivos y procedimientos vinculados con la realización de trazos, gestos y huellas sobre soportes bidimensionales, y al conjunto de destrezas y modos de hacer que los hacen posibles. En el video la técnica implica un conjunto de dispositivos tales como cámaras, proyectores, monitores, computadores, programas, procesos de síntesis analógicos o digitales, procedimientos de postproducción tales como edición, animación, montaje, etcétera, y los modos de hacer y destrezas de una persona para interactuar con estos dispositivos y procesos.

Dibujo o video en tanto praxis. Tanto en el dibujo como en el video la práctica se entiende como un modo de acción e interacción social, que implica relaciones entre personas, establecidas por medio de un objeto resultado de un procedimiento técnico y creativo, el cual es vehículo de gramáticas o lenguajes, es portador o generador de perceptos, afectos y conceptos, igualmente de modos poéticos de construir sentido que sólo emergen cuando es puesto en acción colectiva y es completado por la interacción o participación de otras personas a través de la experiencia estética.

En el contexto de la presente investigación cuando hacemos referencias a productos tales como dibujo, video o danza, etcétera, lo definimos desde la noción de práctica (praxis) y no desde la noción de objeto o técnica. El producto de la creación desde el criterio de existencia al referirse no al objeto sino a la práctica, la praxis, alude a que la obra de arte no existe sino en la medida de la interacción entre personas que dan sentido a la experiencia estética. Pero esta concepción de existencia no resulta viable para cumplir con la necesidad de consulta permanente.

El criterio de "existencia" no solo se puede establecerse en relación a estas tres categorías, sino también a través de otras maneras de formalizar el conocimiento resultante del proceso de creación. El proceso de creación puede igualmente formalizarse a través de escrituras o registros que den cuenta y documenten el proceso de creación, en cualquiera de sus tres aspectos, en tanto objeto, técnica o práctica. Las características de estas escrituras pueden ser polimorfos y respetar la naturaleza polisémica de la obra de arte, de tal manera que no pretenda explicarla, sino ser una forma paralela de formalización del proceso de creación y también servir de memoria. Para cumplir cabalmente con el requerimiento de estar disponible para consulta permanente deberían estar acompañadas de documentos de registro tales como imágenes, audios, video-audios, u otros registros sensibles.

La diferenciación en estas dos maneras principales de formalizar el nuevo conocimiento de los procesos de creación, es relevante desde el punto de la noción de existencia, porque una de las condiciones para dar cuenta del conocimiento, es que este pueda ser objeto de consulta permanente. La primera modalidad de formalización, la práctica misma, si bien es una forma plenamente genuina y autónoma de producir conocimiento, usualmente no es objeto de consulta permanente. La segunda modalidad de formalizar el conocimiento; el documento compuesto por escrituras, registros sensibles a manera de memoria del proceso, etcétera, puede, como es el caso del documento final de una investigación, ser objeto de

consulta permanente, y permite ser conservado en alguna forma de archivo. Es sobre este documento sobre el que la institución que financia el proceso de creación puede ejercer derechos de autor.

Calidad

La calidad hace referencia al aporte que el resultado, en tanto práctica, hace al campo del arte, a la pertinencia cultural y social, y a los modos como puede ser apropiada apartar de las formas de circulación que propone y la constituye. Solo eventualmente distinciones y premios pueden aportar algunos criterios de evaluación adicionales. Esta evaluación debe ser llevada a cabo por pares idóneos y acreditados por su experiencia en el tipo de práctica que se esté evaluando.

Visibilidad

La visibilidad tiene relación con las formas de circulación de la obra de arte y los espacios en que esta es presentada o puesta en acción en lo colectivo. La circulación en la mayoría de los casos hace parte constitutiva de la práctica artística, y no es un asunto de mera divulgación, como puede ocurrir en muchos casos con la investigación en relación a publicaciones y otras formas de difusión. Esta circulación también pone en juego y configura las formas de apropiación del conocimiento, el cual, no es solo apropiado, sino que es construido participativamente en la interacción resultante de la experiencia estética. Esta relación entre personas, la *praxis*, del proceso de creación, es en consecuencia, parte activa de la práctica misma y parte activa del resultado del proceso de creación. Finalmente, los criterios que evalúan la importancia de una producción estableciendo una jerarquía ascendente que va de lo local, a lo nacional y otorga mayor valor a la visibilización internacional, no es en la contemporaneidad un criterio válido. La condición postmoderna en arte ha revaluado esta jerarquía, en algunos casos invirtiéndola. Solo el criterio de los pares podrá establecer como aplicar estas nociones de la visibilidad según criterios de valoración local, nacional, o internacional, y en qué medidas ciertos espacios son más importantes y relevantes que otros.

5. ¿Cuáles deben ser los factores de ponderación en un proceso de creación y en qué porcentajes?

Los factores que deben tenerse en cuenta en una propuesta de creación en artes deben establecerse desde la comprensión de cada una de las siete prácticas artísticas señaladas y singularizarse para cada una de ellas. Es necesario que ganen en autonomía respecto a los formatos actuales derivados en gran medida de los criterios de evaluación de las ciencias sociales. Los porcentajes deben analizarse en cada caso y establecerse por las instituciones pertinentes, los cuales no pueden ser sometidos a un régimen de estandarización sino a los criterios mismos que definen cada propuesta.

Se propone a continuación de manera muy general una posible clasificación de factores de presentación y de ponderación de las propuestas de creación como base para ser discutida, revisada y ampliada en un proceso abierto de diálogo con el sector de las artes a nivel nacional.

5.1. Factores de ponderación:

- Descripción de la propuesta

Descripción general de la propuesta y de la práctica artística en la que se sitúa. Definición de la noción de autor a la que se acoge, si se presenta individual o colectivamente, bajo la figura de grupo, colectivo o participativa. Marco institucional en que se ubica (si lo hay).

- Marco de referencia

Antecedentes que le dan sentido al proyecto. Contexto en que se sitúa: exploraciones y reflexiones preliminares que han conducido a la presentación del proyecto, relación con otros trabajos, procesos de creación o investigaciones. Universos perceptuales, de proceso o conceptuales en los que se sitúa la práctica. Referentes y bibliografía.

- Motivaciones de la propuesta o intensión estética.

Deseos o motivaciones que dan origen a la propuesta. Preguntas, problematizaciones o intensiones estéticas que la originan. Pertinencia como posible aporte al campo del arte en el cual se inscribe o por su proyección académica, cultural o social desde la especificidad del pensamiento de ese campo artístico. Proyección del proyecto de creación a otras dimensiones y prácticas del campo artístico: dinamizar procesos formativos, generar dinámicas comunitarias, re-simbolización de colectividades etcétera.

- Objetivos

Descripción de lo que se pretende realizar, al menos en sus intenciones preliminares referido a posibles técnicas, procesos o prácticas. Se pueden sugerir objetivos secundarios como logros adicionales de nivel conceptual que se desprenden de la realización del proyecto de creación; también se pueden formular objetivos específicos en tanto acciones intermedias que puedan facilitar el objetivo general.

- Acciones y procesos

Acciones, actividades, exploraciones, indagaciones y operaciones que –por otra parte– señalan que el creador ya tiene algunos desarrollos preliminares en torno al proyecto planteado. Posibles pasos referidos a una necesaria exploración documental y conceptual, algunas estrategias de movilización perceptiva, y documental, algunas operaciones implicadas en el proceso de creación identificables en las primeras instancias del mismo.

- Resultados esperados

Resultados directos: Cómo se materializará el proceso de creación en algún producto, al menos según sus intenciones preliminares. Qué productos se pueden esperar de este proceso de creación que permitan evaluar el aporte al conocimiento según los productos descritos en cada práctica artística. Formas documentales de dar cuenta del proceso y resultados tales como textos, documentos, registros sensibles, archivos. **Resultados indirectos:** Ecos que el proyecto puede tener al interior del ámbito académico o en otras instituciones, ya sea a nivel pedagógico, reflexivo, incorporación de estudiantes en los procesos de creación etc. Proyecciones en dimensiones y ámbitos no académicos: comunitarios, técnicos, científicos, empresariales, industriales, etcétera.

Estrategias de puesta en público, circulación y apropiación

Puesta en público de la propuesta creación. Cómo se va a presentar y a través de qué estrategias a la comunidad universitaria y al público en general. Mecanismos de circulación y apropiación concebidos y coherentes con el tipo de proyectos.

Divulgación

Mecanismos de divulgación, publicaciones y otros medios de divulgación.

Cronograma de actividades

Etapas o fases del proyecto de conformidad con los tiempos estipulados para su realización. Es importante identificar los mecanismos previstos para su seguimiento, tutoría, entrega de informes o cortes de avance parciales.

Presupuesto.

a) Descripción de gastos de personal b) Descripción de equipos que se planea adquirir c) Descripción y cuantificación de los equipos de uso propio d) recursos destinados a bibliografía y documentos e) materiales y suministros f) servicios técnicos y de montajes y puesta en escena (si los hubiere) g) Desplazamientos, salidas de campo (si los hubiere)

- Anexos.Otras fuentes de consulta, exploración y documentación

Otras referencias complementarias si es del caso para la elaboración de la propuesta: documentos, libros, referentes de material audio-visual, en redes, visitas de campo, pasantías, encuentros con personas, comunidades. Etcétera

5.2. Criterios de evaluación de valores ponderados:

- Planteamiento y alcances de la propuesta, marco de referencia, motivaciones e intenciones estéticas, objetivos, acciones y procesos, resultados esperados. %
- Aporte al campo artístico, pertinencia académica y cultural %
- - Coherencia de las acciones y procesos con las intenciones de la propuesta, a pesar de la flexibilidad y mutabilidad de este aspecto conforme se desarrolla el proceso (según los términos de creación de la práctica artística propuesta) %
- Viabilidad del proceso según los objetivos, acciones, presupuesto, cronograma...%
- Producto. Resultados esperado. Adecuada definición y materialización según los criterios de la propuesta %
- -Propuesta de circulación, puesta en público, socialización y apropiación del proyecto %

**CONVENIO DE ASOCIACIÓN N° 209 / SEPTIEMBRE 5 DEL 2013
ENTRE LA SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Y LA FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO**

**ANEXO 4
MEMORIAS**

MEMORIAS

ENCUENTROS CON LOS EXPERTOS POR ÁREAS

Fecha: 28/10/2013

Invitado(a): Natalia Orozco

Área Temática: Danza

Asistentes:

- Natalia Orozco
- Carmen Maria Jaramillo.
- Victor Laignelet.
- Javier Gil
- Fernando Escobar
- Manuel Santana
- Cristian Ruiz
- Carlos Zapata (interventor).
- Ernesto Andrade.
- Ginneth Camacho
- Andrés Burbano.

Descripción general:

La mesas con los expertos dieron inicio con los invitados Natalia Orozco, especialista en el área de danza, y Andrés Burbano, en el área de artes visuales respectivamente.

El conversatorio se desarrolló a partir de un primer documento sobre Investigación creación y un formato de preguntas propuesto por el equipo académico como eje de trabajo y entregado previamente a los invitados. Tanto el documento como las preguntas pretenden cotejar la creación artística en relación con los requerimientos de Colciencias en cada área temática.

Natalia Orozco aborda la idea de proyecto en danza en el marco de un acto colaborativo, que puede ser presentado individualmente. En este sentido, se presenta una problemática en relación a la autoría, pues dadas las características de ese *acto colaborativo*, hay propuestas que tienen una única autoría. De esta forma, se plantea una distinción entre lo *colaborativo* y lo *colectivo*, teniendo en cuenta que el primero está *implícito* y lo segundo *explícito*, y tanto *interpretes* como *creadores* se hacen responsables de la transformación presentada.

Asimismo, Natalia señala que la noción de par no se debe reducir al más experimentado, la pregunta que surge entonces es: ¿experto en qué? En este sentido, los productos de creación no son los escénicos únicamente, y propone ubicar la pregunta en *el saber*. Al respecto, la danza

trabaja con el saber inédito, este saber se reconoce en la producción artística desde la danza y la posibilidad de documentar ese resultado del proceso es posterior. La producción de la creación está ligada a lo que ya pasó, sin embargo el objetivo es responder también a la pregunta sobre la documentación.

De esta forma, los procesos de creación no tienen una *evaluación cualitativa* porque no hay consenso sobre qué se debe preguntar. Natalia propone que la *evaluación cualitativa* debería estar orientada a identificar qué es lo que genera la obra en el espectador, en tanto que el ejercicio del investigador está ligado al proceso de consistencia de la problemática a resolver: una convocatoria no es el fin.

ACUERDOS: El conocimiento se puede formalizar en varias formas simultáneamente. La experiencia es un aspecto de difícil sistematización. La palabra *medición* se debe replantear y se opta por el uso de *valoración*. Se propone también avanzar en el análisis del criterio de “*autoridad*”



Encuentro con Natalia Orozco, experta en el área de Danza
Salón 203, Módulo 7, UJTL
Bogotá, 2013

¿Cómo se entiende la idea de grupo en el campo de la danza?

Natalia Orozco abordó la pregunta a partir de la noción de autor y señaló que en su área el autor podía entenderse como compositor (quien propone una pieza) y/o intérprete (quien realiza una pieza ya creada). Sin embargo, este concepto debe interpretarse –según ella- de forma amplia, puesto que en algunas propuestas no es posible hablar de un único autor, sino que son trabajos que se llevan a cabo de manera *colectiva y/o colaborativa*. Al respecto, Orozco señaló que el trabajo colectivo está implícito en la danza, mientras que el trabajo colaborativo es explícito.

¿Cómo se podría valorar (evaluar) la creación en su área?

Natalia Orozco resalta la importancia de contar con un grupo que pudiera evaluar la creación en danza, este grupo podría estar conformado por personas provenientes de diferentes disciplinas, con diferente experiencia en términos generacionales (personas de larga trayectoria y personas de mediana trayectoria) y que comprendan el trabajo del cuerpo de forma expandida. Expertos, pero ¿en qué?

¿Cuáles son los productos en el área de la danza?

En primera instancia los productos que se desprenden de la danza no son sólo danzas que se presentan a un público, pues el proceso previo también debe considerarse parte de esos productos. Ante esa afirmación, Cristian Ruiz señaló que para Colciencias el modelo de valoración siempre está dirigido al resultado, a lo cual preguntó ¿cuáles serían esos resultados?

A partir de esta intervención surgieron cuatro (4) posibles tipos de productos presentes en la danza:

- Lo que se revierte a la academia.
- Lo que se revierte al campo social.
- Lo que va al propio proceso y lo nutre.
- Lo que va a la misma práctica, es decir, aquello que contribuye al campo de las artes.

Posterior a la enunciación de dichos productos, Victor Laignelet preguntó a Natalia Orozco, cómo podría sistematizarse la experiencia en la danza y si esa sistematización se daba exclusivamente a partir de obras y/o objetos

Natalia Orozco resaltó la importancia del archivo en los procesos como forma de sistematizar la experiencia, pues éste puede dar cuenta de resultados materiales que se pueden visibilizar. Sin embargo, señaló que el mismo cuerpo sirve para archivar la experiencia y para dar cuenta de lo inmaterial que corresponde a aquello que se produce cuerpo a cuerpo y permite la construcción de saberes efímeros.

¿De qué forma se podría formalizar el conocimiento?

Natalia Orozco señaló la importancia de formalizar la experiencia a través de otras posibilidades de escritura y registro, que den cuenta de los desplazamientos y cartografías que se construyen a partir del movimiento. Orozco además expuso dos preguntas que le surgían y tenían que ver con el cómo se podría registrar y cómo se podría generar una escritura acorde con la producción de conocimiento desde la danza, las cuales tendrán desarrollo en el documento a entregar.



Encuentro con Natalia Orozco, experta en el área de Danza
Salón 203, Módulo 7, UJTL
Bogotá, 2013

Inquietudes para tener en cuenta:

¿En que momento la puesta en escena es valorada?, ¿como se formaliza y sistematiza la experiencia?, ¿qué pasa con la práctica cuando se convierte en trasmisión?, ¿como registrar la danza?

En el archivo hay materiales que pueden visibilizarse, sin embargo hay otros que están mas en el transito de construcción de saberes.

Invitado(a): Andrés Burbano

Área Temática: Audiovisuales

Descripción general:

Andrés Burbano señala que no se debe tener miedo de cuantificar, nombrar, ni enumerar los productos que se desprenden de las artes. En el modelo de Colciencias, los grupos son una figura que no necesariamente da cuenta de la producción en las artes, sin embargo no se puede desconocer que es prioritario tener grupos para participar en las convocatorias. Por ejemplo, en la Universidad Nacional dividen los grupos de investigación por grupos de interés. En UCLA cada profesor es un director del grupo. Los grupos no tienen que ver con la producción artística, pero son estratégicos en el país.

Uno de los modelos presentados es el de la Universidad de Santa Bárbara California, en la cual se implementó un sistema a través de filtros cualitativos y cuantitativos en el que se asigna un determinado puntaje tanto a la biografía, como a la bibliografía de los candidatos para ser docentes en dicha institución. Este modelo está planteado por evaluación de pares: unos locales (universidad), otros nacionales y un grupo internacional.

Dentro de los productos que hacen parte de este sistema de cualificación y cuantificación se encuentran:

- Investigación.
- Exposiciones, presentaciones, festivales.
- Publicaciones suyas / publicaciones sobre usted.
- Catálogos de los festivales / exposiciones / curadurías donde usted participó.
- Entrevistas / aparición en medios.
- Publicación efímera (en internet).
- Traducciones.
- Trabajos en proceso.
- Comisiones.
- Colecciones.
- Cursos que haya diseñado dentro de una facultad.
- Becas y contratos.
- Premios y honores.
- Trabajo en comunidad.
- Servicios al sistema educativo público.

En este sentido, Andrés Burbano resaltó tres (3) tipos de investigación: investigación sobre artes, investigación para artes e investigación a través de las artes.

Al respecto, surgió en la mesa la propuesta de solicitar a Colciencias que abra su razón social, teniendo en cuenta que las artes entran de manera forzada dentro de los tres pilares: “Investigación, tecnología e innovación” considerados por Colciencias. En este sentido, se hace necesario incluir la Creación, pues esta no sólo compete a las artes sino también a los diseños y a la producción audiovisual, entre otros campos. Además, es importante que este modelo se construya conjuntamente entre el sector de las artes y Colciencias, pues de lo contrario no tendría sentido.

¿Cómo se entiende la idea de grupo en Audiovisuales?

Burbano aclara que los grupos son externos a la creación y muchas veces funcionan para moverse políticamente. Es decir, los grupos se crean desde las Universidades para poder aplicar a más convocatorias y/o cumplir con los requisitos de las convocatorias para investigación.

¿Cómo se podría valorar (medir) la creación en su área?

El sistema de pares es fundamental en la evaluación cualitativa, pero habrá que pensar el tema logístico, es decir ¿cómo harían esos pares para abarcar todos los lugares donde se lleve a cabo una investigación?

Por otro lado, Andrés Burbano resalta la importancia de crear desde el campo de las artes una equivalencia a las revistas indexadas.

¿Qué es un producto de creación?

En este punto debido a que el tiempo apremiaba la mesa le propuso a Andrés Burbano incluir dentro del documento escrito una lista de los productos que se desprenden de la producción audiovisual, además desarrollar la idea del autor dentro de esta área, pues tal como lo había manifestado Natalia Orozco en su intervención es necesario pensarlo desde una perspectiva expandida.

Inquietudes para tener en cuenta:

¿Que es un producto en audiovisuales?, ¿es un documento?, ¿es la experiencia? ¿cuáles serian los circuitos de circulación?

- Colciencias debe evaluar el conocimiento de toda la universidad
- Debemos saber los objetos misionales del Colciencias
- Colciencias sabe que hay un vacío al tratar el arte
- Los grupos no necesariamente dan cuenta de la creación pero es útil para aplicar a Colciencias.
- Evaluar la obra desde una equivalencia de la indexación



Encuentro con Andrés Burbano, experto en el área de Audio visuales
Salón 203, Módulo 7, UJTL
Bogotá, 2013

Fecha: 30/10/2013

Invitado(a): Victor Viviescas

Área Temática: Teatro

Asistentes:

- Carmen Maria Jaramillo.
- Victor Viviescas.
- Sonia Abaunza.
- Victor Laignelet.
- Javier Gil
- Manuel Santana
- Cristian Ruiz.
- Juliana. (asistente de Cristian Ruiz).
- Ernesto Andrade.
- Ginneth Camacho

Descripción general:

Durante la sesión Víctor Viviescas respondió a algunas de las preguntas contenidas en el formato propuesto por Víctor Laignelet, Javier Gil y Crithian Ruíz. Asimismo, aportó ideas que aún no se habían contemplado dentro del documento como la relación entre arte y esfera social.

En primera instancia agradeció la invitación y procedió a declarar que su experiencia si bien tiene que ver con el campo de las artes escénicas también habla desde la literatura, que es otro de los campos en los que ha desarrollado su práctica docente. Además, presentó preguntas que le habían surgido al leer el documento que está en construcción y dificultades que veía en la propuesta que se pensaba hacer a Colciencias.

Víctor Viviescas preguntó a la mesa sobre las razones para presentar una propuesta a Colciencias, además manifestó que si lo que se busca es que Colciencias entienda el arte como parte del problema de la ciencia, ahí hay una primera dificultad, pues si bien se produce conocimiento, éste no se puede entender como producción científica. La otra dificultad tiene que ver con la forma en que en el documento se entiende el arte, pues pensando el arte como campo (Pierre Bourdieu) es este el que debe crear sus propias reglas y por eso no puede entrar a acomodarse dentro de las reglas de la ciencia.

Además, recomienda que es importante incluir en el documentos la producción que se desprende desde el campo de lo social.

Viviescas introdujo algunas problemáticas a la mesa y preguntó a los presentes: ¿Qué pretendemos ingresando a Colciencias?, Acaso, que los artistas fuera de la academia ingresen a

Colciencias?. En este sentido, ¿hacia quién está dirigida esta propuesta? ¿únicamente a la comunidad de la educación artística?



Encuentro con Victor Viviecas, experto en el área de Teatro
Facultad de artes, Módulo 7, UJTL
Bogotá, 2013

¿Cómo se puede medir los productos de la creación?

Víctor Viviecas planteó que es necesario diferenciar a los profesores universitarios que son artistas, de los artistas individuales que adelantan su investigación desde el taller, dicha diferenciación es importante pues la propuesta que se presenta a Colciencias responde a la relación entre las Universidades y dicha entidad. Lo anterior, obligatoriamente lleva a preguntarse qué es o cómo se entiende el arte en la academia. Además, diferenció la investigación sobre el arte de la investigación en el arte, como forma de señalar distintos productos.

¿cómo podría identificarse las producciones creativas de un grupo?

Ante esta pregunta Viviescas se enfocó en el cómo se formalizan esos productos y señaló que el problema entonces es de escritura, pues *las formas* de escritura son las que permiten que el artista pueda nombrar el campo desde donde quiere ser leído (enunciar el campo tiene que ver con existir) y eso abre la discusión hacia el problema del archivo, a las reglas que establece la comunidad del arte, el lugar desde donde se ubica el artista y los canales de comunicación que se deben crear y señaló las siguientes características de cada uno de los aspectos mencionados:

Las escrituras posibles: se refiere a escrituras que le hacen justicia a lo que se produce desde las artes y que difiere de las *formas* de escritura de la ciencia. Están relacionadas con las reglas que pone la comunidad.

La comunidad: es quien debe definir sus propias reglas y por ende proponer: ¿cuál sería un medio equivalente a las revistas indexadas?, ¿cuáles serían los criterios para la indexación?, ¿cuáles serían los circuitos de circulación?, ¿a través de qué canales de comunicación se van a divulgar los productos?, y ¿de qué forma ese conocimiento va a afectar a la misma comunidad?.

Problemas de archivo: los problemas de archivo tienen que ver con alternativas orientadas a materializar el conocimiento entendido como la invención y apropiación del mundo.

Inquietudes a tener en cuenta:

¿cómo se proyecta la obra de arte?

Existe una discusión frente al problema del arte en el modelo que propone Colciencias. En este sentido surgen las siguientes inquietudes: ¿Quién lo debería trabajar?, ¿El ministerio de Cultura y las Secretarías de Cultura?, ¿Cuál es la forma de institucionalizar la gestión del arte?, ¿debe entrar el arte a la ciencia? o ¿se trata de un diálogo interinstitucional? el documento plantea como insertar el arte en las ciencias; sin embargo hay dificultad o preocupación de equiparar el arte a la ciencia.

¿cómo se concibe el arte?

Victor señala que en el documento, el arte se concibe por un lado como una actividad que define sus propias reglas, y por el otro como una actividad de producción sensible-objetos. Sin embargo, valdría la pena revisar cómo se clasificaría la esfera social en el arte. Es decir, ¿que pasa con otras formas de hacer, qué pasa con la dimensión social y política? Ejemplo, intervenciones artísticas en contextos comunitarios.

En este sentido, surgen las siguientes inquietudes: ¿Cuál es la intención de ingresar al programa de Colciencias?, ¿a quien va dirigida la propuesta?, ¿a los artistas o está pensado para la comunidad académica artística?, ¿cómo funciona un grupo de artistas en el marco de la universidad?, ¿Cómo se entiende el arte desde las academias?, ¿como funciona la comunidad de los artistas?, ¿como nos agrupamos?, ¿como procedemos? y ¿como valoramos?

Victor Viviescas comenta el Modelo de Canadá en la universidad de Monreal: los artistas funcionan como científicos, tienen que mencionar una hipótesis, formas de registrar el proceso, tienen que probar algo y deben tener una obra que a su vez se vincule con el proceso de producción de conocimiento. La directora de arte de esta Universidad dijo que debían acoger las reglas de las universidades.

El problema no es si se produce o no conocimiento, sino que se mueven en distintos modos de hacer y distintas formas de escritura. Victor propone abordar el problema desde las diferentes formas de escritura apropiadas a nuestro contexto y señalar el territorio de la obra. Es decir, ¿cómo los gestos de escritura acompañan la obra?, ¿cual es el lugar donde quiero que lean la obra?, ¿cual es el tipo de lenguaje?



Encuentro con Victor Viviescas, experto en el área de Teatro
Facultad de Artes, Módulo 7, UJTL
Bogotá, 2013

Fecha: 01/11/2013

Invitado(a): Favio Rincón

Área Temática: Artes Plásticas

Asistentes:

- Carmen Maria Jaramillo.
- Victor Laignelet.
- Javier Gil
- Manuel Santana
- Favio Rincón.
- Cristian Ruiz.
- Fernando Escobar.
- Juliana (asistente de Cristian Ruiz).
- Ernesto Andrade.
- Ginneth Camacho

Descripción General:

Favio Rincón inició la conversación hablando sobre la noción de autor en arte, luego manifestó la necesidad de generar diálogos entre los diferentes campos y procedió a responder algunas de las preguntas que hacen parte del formato propuesto. Al final de la sesión se acordó la entrega de un documento con las respuestas a todas las preguntas para el día 8 de noviembre de 2013.

Sobre la idea de grupo Favio Rincón resaltó la importancia de las creaciones colectivas debido a que problematizan la noción de autor individual, además, permiten un diálogo entre los diferentes campos de las artes. Asimismo Rincón mencionó que si bien un grupo se da a partir de dinámicas de tipo *colectivo/colaborativo* no se puede negar que se encuentra dentro de un andamiaje de prácticas individuales, lo que produce que siempre sea un representante quien lleve la voz del grupo.

Victor Laignelet y Javier Gil intervinieron e indicaron la importancia de incidir e invertir esas lógicas de la producción individual, así como, la necesidad de definir ciertos roles para que todos los que participan de un proceso *colectivo/colaborativo* tengan un reconocimiento por su labor.

¿quién debe valorar la creación en arte?

Favio Rincón respondió ¿qué llamamos expertos? y señaló ciertas características que consideraba importantes dentro de un grupo de pares evaluadores, tales como conocimiento

teórico y experiencia en oficios, al respecto mencionó como ejemplo a la Bauhaus y resaltó dos aspectos importantes a considerar:

1. Se debe tener precaución para que la figura de par no se vuelva una burocracia y se evite la jerarquización desde las titulaciones
2. Es importante pensar quiénes podrían participar de Colciencias, pues en el caso de las artes se requiere personas que conozcan la naturaleza de los procesos y que tengan cercanía con la práctica de la que surge cada proceso.

¿Qué se entiende por productos en las artes plásticas?

Favio Rincón respondió que si bien sabemos que desde el arte se produce conocimiento no estaba seguro si podíamos hablar de productos, ni cuáles serían los indicadores o formas para valorarlos. Asimismo, resaltó que los lineamientos de medición o evaluación los daba el mismo proyecto y que por eso se hace necesario ampliar el espectro, con el fin de definir cuáles serían dichos productos.

¿Cómo se puede formalizar el conocimiento?

“El conocimiento está en la obra que tiene sentido en la mirada”. Victor señala que el conocimiento se puede formalizar en el texto o en otro tipo de producto, sin embargo hay que tener claro que la ciencia precisa validar el producto, en tanto que en el arte no.

Inquietudes para tener en cuenta:

1. Con relación a grupos:

¿Cómo se propone la formación de grupos de creación en artes?, ¿cuál sería la definición de grupo en artes?, ¿qué diferencia habría entre grupo y creación colectiva?

Definir esto con relación a el trabajo individual, colectivo, grupal y colaborativo; en esa misma línea surgen las preguntas: ¿la autoría es de grupo o es individual? ¿como se maneja la escala jerárquica en los grupos?, ¿habría que tener una noción de roles?, ¿qué papel hace quien?, ¿cómo sería el trabajo en redes?

2. ¿quién debe valorar la creación?

¿que características debe tener los expertos?, ¿qué sucede con aquellos que se consideran expertos y no tiene titulaciones?

Al respecto ¿se podría hablar de experiencias, conocimientos y capacidades del par?

3. ¿qué se considera un producto en la producción artística?

¿podemos hablar de producto?¿cómo medimos? ¿cómo producimos indicadores? tiene que ser convincente el parámetro de medición, se debe justificar esa medida

Se propone pensar en hacer una construcción de lineamientos. El proyecto es el que muchas veces define los parámetros de medición, sin embargo hay que definir unos parámetros básicos.

La palabra producto estaría bien siempre y cuando se amplié el concepto. El producto es la obra o la reflexión de la obra. Se podría ser tres o cuatro divisiones de producto en artes plásticas. El texto es uno de los productos pero no el único.



Encuentro con Favio Rincón, experto en el área de Artes Plásticas
Salón 205, Módulo 7 A, UJTL
Bogotá, 2013

Fecha: 01/11/2013

Invitado(a): Carlos Dueñas

Área Temática: Música

Asistentes:

- Carmen Maria Jaramillo.
- Victor Laignelet.
- Javier Gil
- Manuel Santana
- Favio Rincón.
- Cristian Ruiz.
- Fernando Escobar.
- Juliana (asistente de Cristian Ruiz).
- Ernesto Andrade.
- Ginneth Camacho



Encuentro con Carlos Dueñas, experto en el área de música
Salón 205, Módulo 7 A, UJTL
Bogotá, 2013

Descripción general:

Carlos Dueñas señaló diferentes prácticas y productos que pueden encontrarse en el campo de la música las cuales involucran procesos de creación y co-creación. Posterior a ese señalamiento inicial habló sobre los pares que en el caso de la música suele tratarse de expertos que aunque no son reconocidos por la academia, son las personas idóneas para evaluar ciertas producciones artísticas, además, cuestionó la noción de producto como mercancía dentro del marco de lo que Colciencias considera innovación.

Prácticas y producto.

En el área de la música encontramos la composición, diferentes maneras de interpretación, así como arreglos, transcripciones y adaptaciones que son procesos de orden creativo que se hacen sobre músicas ya hechas. Además, existen procesos de coproducción que surgen por medio de trabajos colaborativos entre músicos y de co-creación con las comunidades. Dentro de este marco la cuestión es comprender donde hay creación y cuáles son los productos que se pueden medir.

Personas idóneas / Pares.

Según el decreto 1279 los pares deben ser personas reconocidas, pero en el caso de las artes las personas idóneas no pertenecen necesariamente a la academia. Esto revela cómo la ortodoxia de la academia distancia otras prácticas y desconoce que los expertos pueden ser personas con maestría respecto a ciertos medios de producción pero no contar con títulos universitarios.

El reconocimiento a esos expertos debe construirse desde el campo mismo de las artes, creando - si es necesario- *formas* de homologación que permita equiparar los estudios (pre-gradados, maestrías y doctorados) a la experiencia en términos de aportes que éstos expertos han hecho al campo. En este punto la pregunta sería qué es un aporte y qué tipo de aporte pueden hacer dichos expertos, algo que las mismas comunidades y micro-comunidades artísticas deben responder, pues ellos son quienes reconocen cuáles serían esos expertos y los comienzan a nombrar.

Noción de producto.

La noción de producto en las artes no sólo tiene que ver con los medios que se utilizan para conservar y difundir obras, pues desde áreas como la musicología a cambio de obras se produce conocimiento sobre estas.

Sobre la producción de conocimiento desde las artes, Carlos Dueñas señaló que era necesario pensar qué tipo de conocimiento se produce y si realmente lo que se produce desde las artes es valorado como conocimiento por Colciencias.

Producción e innovación.

Carlos Dueñas señaló que Colciencias entiende por innovación productos que son acogidos de forma masiva. Algo que es problemático para el campo de las artes, teniendo en cuenta que las innovaciones desde el arte pueden impactar únicamente a las comunidades y microcomunidades y no por eso dejan de ser propuestas innovadoras; otro punto que resaltó es cómo la innovación tiene relación directa con el mercado y que eso implica la instrumentalización de las prácticas.

¿Por qué es importante ingresar a Colciencias?

Sobre por qué es importante ingresar a Colciencias y por qué no pensar otros medios para valorar el conocimiento que se produce desde las artes, Víctor Laignelet Javier Gil y Carlos Dueñas coincidieron en señalar que las artes ya hacen parte de Colciencias en tanto corresponde al ente designado para legitimar la producción del arte en la academia.



Encuentro con Carlos Dueñas, experto en el área de música
Salón 205, Módulo 7 A, UJTL
Bogotá, 2013

Inquietudes para tener en cuenta:

- ¿quiénes son las personas idóneas para evaluar? Las personas idóneas no pertenecen únicamente a la academia, debe pensarse en la maestría del evaluador y en el reconocimiento en el campo y en el medio ¿quién da ese reconocimiento? habría que construirlo y tener una visión mas amplia, es decir se habla de expertos académicos y no académicos, ¿quién decide quienes son los expertos?
- Es complejo conocer niveles de experticia y especialidad para algunos tipos de obras, el aporte puede estar en términos estéticos, manejo del lenguaje, desarrollo de géneros o producción de nuevos formatos de interpretación.
- Se puede ver la innovación en arte desde el proceso artístico, ejemplo: industrias creativas.
- El problema es que el arte sea reconocido en Colciencias por que los grupos de arte no generan puntajes. Un interrogantes importante es ¿qué modelo de universidad queremos? y ¿donde esta el arte en ese modelo?