

## CAPÍTULO IV

# **OTRA FORMA DE PENSAR EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN: UNA APROXIMACIÓN A LA METODOLOGÍA ARTÍSTICA APLICADA A LAS DISCIPLINAS DE LA COMUNICACIÓN.**

**Ana Sedeño Valdellós  
Isabel Garnelo Díez**

### **1. Debate del arte como forma de investigación**

La investigación artística y el debate que se ha desarrollado en los últimos años tiene un amplio calado en tanto establecen o ponen en duda una serie de aspectos metodológicos (que afectan a todas las ciencias sociales), hasta no hace mucho tomados como garantía.

Las comparaciones o diferencias entre ciencia y arte con los esquemas propuestos tradicionalmente para separar estas prácticas de conocimiento son un tema frecuentemente debatido dentro de la reflexión sobre las discrepancias entre la creación artística y la investigación en ciencias puras. En los últimos años, sin embargo, se ha asistido a un esfuerzo de acercamiento entre arte y ciencia, aunque no sin eliminar la tensión epistemológica existente. Tradicionalmente, lo científico se define por su carácter metodológico, alejado de la reflexión y de la subjetividad; mientras que el arte pone el acento en el proceso reflexivo y en la mirada del artista no como un componente más, sino como el más importante. Gustavo Bueno (1978), en su artículo “En torno al concepto de ‘ciencias humanas’. Metodologías  $\alpha$ -operatorias y  $\beta$ -operatorias”, establece la diferencia entre los estados alfa y los estados beta, es decir, las ciencias que han excluido al sujeto exploratorio de la fórmula metodológica y las ciencias en las que el sujeto es irrenunciable. Bueno define a este sujeto presente como sujeto gnoseológico (SG), un ente operativo que reconstruye la ciencia. Sería una individualidad que se manifiesta en el ejercicio de su actividad, encontrándose implicado en el propio campo. Este sujeto echaría por tierra cualquier intento purista de “objetividad”, dando lugar a estados intermedios de operaciones metodológicas y de actividad de este SG, desde su inclusión irrenunciable dentro de las operaciones metodológicas de determinadas ciencias, hasta su exclusión o neutralización dentro de las mismas u otras. Podríamos decir que este sujeto gnoseológico es una posición que el artista ha asumido siempre en el proceso de creación, más aún si pensamos en prácticas como la performance o la acción, en las que el artista es parte y materia de la obra, pero

también lo constituiría en igualdad de condiciones la audiencia. ¿Podría decirse lo mismo del investigador en ciencias sociales? ¿Asumiría con comodidad este lugar? ¿Reflexionaría sobre ello durante su proceso de investigación?

En el debate metodológico también se encuentra el estatuto del artista como investigador: ¿qué investiga un artista? ¿Qué posición ocupa dentro del proceso? ¿Qué metodologías utiliza? ¿Cuál es su campo/área de estudio? Podemos afirmar que estas preguntas alentaron la necesidad de describir los ámbitos procesuales en los que se trabajaba y permitieron un conocimiento más profundo de los procesos de investigación que utilizaban los artistas. Investigaciones llamadas obras que tenían a las imágenes, como resultado, conclusión y materia final de estudios, por un lado científicos en un sentido más tradicional del término, en ámbitos como el de la sociología, la etnografía y la antropología y, por otro lado, artísticos o periodísticos en el ámbito de la comunicación, las bellas artes y las humanidades. Algo que ya tenía un amplio respaldo teórico en la literatura científica anglosajona y francesa; llegando hasta nuestros días a través de textos fundamentales como el de la profesora británica Gillian Rose, titulado *Visual Methodologies. An Introduction to Researching With Visual Materials* (2012) que actualmente va por la 4ª edición. O el libro recientemente publicado en España titulado *Arte Básico* de Grant Poole y Diana Newall (2010). Y desde luego, es de destacar la publicación de *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, editado en 2013 por Selina Blasco. Este último trabajo es el ejemplo de que en los últimos años se ha dado una reflexión muy intensa y productiva sobre el proceso de investigación artística en nuestro país. También son destacables los esfuerzos realizados desde el ámbito del diseño gráfico para buscar una determinación científica de los procesos de diseño. En este sentido destacan autores como Sheila Pontis (2009), Norberto Chaves o Rodolfo Fuentes (2007); así como el artículo firmado por Tania C. Delgado, Elsa M. Beltrán, Melissa Ballesteros y Juan P. Salcedo de la universidad de Bogotá, titulado “La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento” (2015). En la parte crítica destaca el artículo de la artista y ensayista Hito Steyerl “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. O los artículos de la investigadora sudafricana Sarat Maharaj y del filósofo cultural Dieter Lesage titulados respectivamente “Know-how and No-How: stopgap notes on “method” in visual art as knowledge production” y “Who’s Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output”, publicados en 2009 en pleno debate sobre Bolonia en el sistema educativo europeo<sup>3</sup>. Para situarnos en el

---

<sup>3</sup> Que, a pesar de perder el juego de palabras en el idioma original, podrían traducirse al español por: “Saber-Hacer y De Ningún Modo: notas breves sobre el ‘método’ en el arte visual

debate sobre las tendencias metodológicas modernas y posmodernas en el arte y en las ciencias ha sido imprescindible el artículo de Evaristo Méndez “Tendencias de investigación en ciencias sociales y en las artes: la trans-complejidad”, publicado en 2015 en la revista *situArte* de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad de Zulia, Maracaibo (Venezuela). Y por último para una clasificación de las tendencias de investigación creativa propiamente dicha se ha tenido en cuenta el artículo de Henk Borgdorff “El debate sobre la investigación artística” (2010).

En general, podría decirse que la academia y la universidad hasta hace relativamente poco tiempo han considerado al artista en términos platónicos como un hombre que porta un espejo que pretende reflejar el mundo en su apariencia. Teniendo en cuenta la deuda con lo empírico de las ciencias llamadas tradicionales -obligadas desde su constitución a dar fe de su objetividad-, el arte y la práctica artística no pretenden replicación, aunque a menudo estos presupuestos hayan formado parte del debate artístico sobre lo real y lo verdadero. Otra excusa que restringe la consideración de la práctica artística como saber es que no se basa en presupuestos probados ni construye necesariamente objetos útiles tangibles. Sin embargo, los artistas y creadores han sido los garantes de la creatividad, un valor en alza en la sociedad contemporánea y actual que promueve la interacción y la transdisciplinariedad a la búsqueda de amplificar la innovación en las ciencias viejas y nuevas mediante el intercambio de tecnologías y métodos de trabajo. No obstante, siempre han existido al menos dos formas generales de investigación por parte de los artistas que podrían definirse como aquellos cuyos procesos se aproximan bastante a las metodologías científicas, y aquellos artistas que usan una metodología que podríamos llamar formal, aquella que construye sobre la base de una investigación de los procesos perceptivos y la experiencia corporal. Lo que no cabe duda es que la intuición y la innovación siempre han sido comunes a todos los saberes, incluidos el arte y la práctica artística.

En un intento por sistematizar los procesos dados en la investigación artística, el profesor Álvaro Zaldívar (2008) de la Escuela Superior de Música y doctor en Filosofía, catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Murcia, y miembro a su vez de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca (Murcia), que ocupa actualmente una plaza de Vocal Asesor del Gabinete de la Subsecretaría del MEC en Madrid, señala que la investigación desde el arte se centra en el propio proceso de creación y dispone las bases que considera el mínimo común denominador, que vendrían a avalar estos procesos de investigación artística, en igualdad de condiciones que en las ciencias clásicas:

---

como producción de conocimiento” / “¿Quién teme a la investigación artística? Medición de la producción artística de la investigación”.

- Como toda ciencia, busca la transparencia en el proceso y necesita asegurar la comunicabilidad de los resultados.
- Es necesariamente intersubjetiva, pero de modo riguroso y crítico (nunca arbitraria, vanidosa ni engañosa).
- Narra la experiencia, le interesa sobre todo el proceso creativo.
- Es esencial poseer un elevado nivel de experiencia y conocimiento de la creación o interpretación.
- Es posible considerarla científica gracias a la crisis de la investigación clásica -que exigía una objetividad hoy insostenible incluso para las ciencias experimentales- y en gran medida es posible su realización y transmisión más efectiva debido a las modernas tecnologías.
- El resultado de esta investigación ha de servir para crear e interpretar mejor, para el propio artista o para quienes se comunican sus resultados.
- Ha de delimitar progresivamente sus temas y metodologías.
- No es igual a investigación histórico-artística ni filosófico-estética, ni es musicología o teoría de la literatura, etc. (aunque muchas de las habilidades y saberes de todas esas ciencias les sean directa o indirectamente precisos).

El autor define la investigación-creación y coincide con Pinson (2009) y Chapman y Sawchuk (2012), en que, a semejanza de la investigación tradicional, en ella es necesario (tomado de Carreño, 2014: 60):

1. delimitar un problema (aunque desde las propias prácticas artísticas) al que el investigador- creador haya llegado desde la reflexión sobre su propia experiencia artística;
2. plantearse objetivos o propósitos claros;
3. escoger la(s) metodología(s) adecuada(s) (las artes pueden aportar las metodologías de sus prácticas);
4. innovar con una propuesta o acción propia e inédita;
5. difundir lo alcanzado. Pero quiénes serán los pares que pueden ser evaluadores o desde qué fundamentos epistemológicos se valida en todos los casos ese proceso no está para ellos claro del todo.

El artista puede trabajar sobre temas de interés general de su ámbito de estudio o sobre cuestiones más personales o subjetivas, pudiendo reconocer que en los resultados hayan podido sumarse sus propias experiencias, sentimientos, gestos, “estilo”. Esto podríamos decir que ocurre igualmente en la investigación llamada académica, ya que la subjetividad siempre busca la forma de dejar su huella. Podemos llamarlo ideología por ejemplo. Nadie está exento de mirar a través de su prisma cultural, ideológico o de creencias. Este hecho podría argumentar a favor de la tan denostada acusación de que el artista se pinta a si mismo, algo que pertenece a la visión del arte hasta el siglo XIX y principios del XX, es decir, es una visión moderna del artista. Después de las vanguardias todo esto cambia radicalmente. A partir de entonces la subjetividad será también materia consciente de investigación y representación por parte de los creadores. Como afirma Evaristo Méndez en el artículo señalado:

“(…) en los años ochenta del siglo pasado se generó la propuesta posmoderna de la investigación transdisciplinar, centrada en el estudio de la complejidad y el reconocimiento de la subjetividad como fundamento de la vida y de la propia investigación”. (Méndez, 2015:8)

Pero los y las artistas suelen responder de forma no tan específica si preguntamos por el proceso de creación que siguen. Más bien pueden responder que se topan con una “imagen mental” que será el punto de partida para la producción y parte del proceso de creación, así como para la elección de los procedimientos a utilizar. Esta imagen mental es el resultado de pensar a partir de las formas e ideas que conforman el universo personal y los intereses habituales del creador, de la búsqueda y observación cuidadosa de otros trabajos de artistas de referencia. Así como de lecturas sobre temáticas relacionadas. Es decir, la “imagen mental” es algo inminente, pero también buscado. No obstante, no existe una única fórmula ni una metodología para la práctica artística. Es cierto que estas metodologías no han sido sistematizadas y se debe en gran medida a que los artistas no reflexionan sobre los procesos que siguen de la misma forma que lo haría alguien que quisiera dejar ejemplo para el uso de otras personas. Y de hacerlo, no lo ponen por escrito de forma sistemática. Queda por hacer un estudio comparativo de las metodologías llamadas científicas en relación con las artísticas o creativas para conocer la diferencia de los procesos seguidos en cada caso. No sería difícil, los textos de los artistas están plagados de datos y huellas metodológicas, por no hablar de los resultados y las conclusiones de sus creaciones. Pero ¿quién se ha parado a mirar un cuadro, una performance, un video con esta intención sin recurrir a las metodologías existentes?

A la pregunta que nos hacíamos sobre de qué es investigador el artista, si de sí mismo o de su metodología, nos pueden responder dentro del debate sobre el tema los enfoques de diferentes autores que plantean la definición y el establecimiento de categorías en la investigación artística. Este fue, por

ejemplo, el tema del artículo “El debate sobre la investigación en las artes” escrito por Henk Borgdorff (2010) de la Amsterdam School of the Arts basado en las lecturas y presentaciones sobre investigación artística que tuvieron lugar en el otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg, un evento desarrollado posteriormente al encuentro de expertos que bajo el título de “Kunst als Onderzoek” (Arte como investigación) se reunió en Felix Meritis en Amsterdam en febrero de 2004. En este texto, Borgdorff se basa en el artículo publicado en 1993 de Christopher Frayling titulado “Investigación en arte y diseño”, donde el autor diferencia entre la investigación dentro del arte, la investigación para el arte y la investigación a través del arte y establece los criterios y definiciones para diferenciar la investigación académica de la artística, incidiendo en lo que significa la investigación basada en la práctica que realizan los artistas.

Borgdorff varía ligeramente su enfoque aunque tomando esta tricotomía como referencia y propone la siguiente división: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes. Para nuestra investigación es suficiente por el momento detenernos en esta última categoría de la investigación artística, que como afirma el autor es la más controvertida de los tres ámbitos planteados ya que se refiere,

“a la investigación que no asume la separación entre 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”. (Borgdorff, 2010).

Es decir, no contempla ninguna diferencia entre teoría y práctica. Y el conocimiento expresado, afirma Borgdorff, “se articula mediante el proceso creativo y en el propio objeto artístico”. Es lo que en la literatura especializada, nos recuerda el autor, se ha llamado “investigación basada en la práctica”, y que él redefine como “práctica como investigación”.

Sobre este paisaje que se va dibujando poco a poco, las características terminológicas de la investigación artística nos ayudan a comprender mejor conceptos como el de “proceso”, tan importante durante las prácticas artísticas de las vanguardias de los años 60 y 70 del siglo pasado, de las que hablaremos más adelante. Siguiendo por el momento con nuestra exposición de los diferentes puntos de vista sobre lo que es la investigación basada en la práctica, encontramos posturas conciliadoras respecto de las reticencias que la academia ha manifestado en relación con la consideración científica de los trabajos realizados por artistas, o que cuentan en sus resultados con objetos o materiales gráficos no textuales, aunque también lleven en mayor o menor abundancia reflexiones y fundamentaciones teóricas que usan el texto o la forma del ensayo para desplegarse.

Quizás la postura más combativa de los últimos años en relación con este debate sea la mantenida por la artista visual, y autora en el campo del ensayo y el documental, Hito Steyerl, que ve en el reconocimiento del saber/arte una estrategia de fagotización de las prácticas artísticas por el capitalismo cultural. El punto de vista de Steyerl nos interesa porque representa tal vez el ejemplo paradigmático que nos permitirá afirmar la pertinencia de aplicar las metodologías artísticas que emplea en sus proyectos a los estudios de comunicación, sobre todo del audiovisual y los medios digitales. Esto se debe a que la autora se sirve, en las últimas obras realizadas, de todos los medios de comunicación a su alcance para construir el discurso, y en los diferentes soportes mediáticos existentes para presentarlo. Y también porque su postura frente al creciente interés manifestado desde la academia por las metodologías artísticas significa para ella que la están convirtiendo en una disciplina normativa: “una disciplina es, desde luego, disciplinaria: normaliza, generaliza y regula” (Steyerl, 2011). Su metodología de análisis y muy especialmente de exposición de los resultados es lo que constituye el modo de investigación de la autora, que lo despliega en toda su complejidad en el espacio de exhibición. Y así argumenta, en el artículo titulado “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”:

“es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como la huella de un conflicto oculto”. (Steyerl, 2011)

Hito Steyerl afirma que hacer el seguimiento de la investigación artística desde la perspectiva del conflicto y de las luchas sociales permite sacar a la luz “un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del siglo XX y la mayor parte del planeta” y de autores que “trabajan sobre la percepción y las prácticas humanas e intentan integrar activamente actitudes científicas en su trabajo” (Steyerl, 2011: 32), dándose a través de ellos la invención de procedimientos de investigación como el cine-ojo, el cine-verdad, la biografía del objeto o el fotomontaje. Y posteriormente, el ensayo fotoperiodístico, el ensayo fílmico o cine ensayo, a las que podríamos añadir la foto documentación y el foto-ensayo. Prácticas todas ellas en las que la investigación artística se ha planteado y lo sigue haciendo como una estética de la resistencia. Así afirma, por ejemplo, que desde la década de 1920 comienzan a aparecer sobre todo en la Unión Soviética debates llevados a cabo por los propios artistas sobre las epistemologías artísticas que ya entonces giraban en torno a términos tan sofisticados como hecho, realidad, objetividad e investigación. De aquí Steyerl pasa a las luchas internacionales de los años sesenta que incluirán métodos de investigación artística como la deriva situacionista, las encuestas obreras, el montaje constructivista, la antropología deconstructiva o surrealista, la difusión de contrainformación y el periodismo estético, entre otros. Y por último las prácticas conceptuales

que llevarán al grado cero de representación y a la dematerialización del objeto artístico. Probablemente, lo más interesante del artículo de Steyerl lo constituya la propia forma del artículo que, en sí mismo, se auto ejemplariza con las obras realizadas por la autora, siguiendo un método que plantea en su desarrollo las claves de la metodología que trata de exponer y mantener a salvo de las intenciones de normatividad de la academia. Pone finalmente el dedo en una yaga con la que convive abiertamente la práctica artística, asomándose a la grieta que representan la fronteras y los límites entre disciplinas y asumiendo el conflicto como vía de hacer posible la inter y transdisciplinarietà. Se trata de la ruptura a finales de los setenta de las fronteras entre géneros artísticos que rompía con el corsé de la especialización en la profesión artística, sin por ello poner en riesgo la división del trabajo establecida en la industria cultural entre los diferentes actores del mundo del arte. Por ello Steyerl argumenta que

“gran parte de la animadversión conservadora contra la investigación artística proviene de una sensación de amenaza por la disolución de estas fronteras y este es el motivo por el cual, con frecuencia, en la práctica cotidiana, se niega que la investigación artística sea ni arte ni investigación” (Steyerl, 2010: 36).

Por su parte la historiadora y crítica de arte Victoria Combalía, analiza las prácticas artísticas y las teorías de los artistas conceptuales. En el ensayo IV del libro *La poética de lo neutro*, “La naturaleza del arte según Joseph Kosuth y una alternativa materialista”, Combalía se sirve de los testimonios de los propios artistas que inician en este período una reflexión sobre su práctica y sobre la teoría desarrollada por la crítica de la época. Textos que empiezan a tener una autoridad hasta el momento negada a los artistas que veían cómo sus creaciones eran interpretadas por los especialistas a menudo sin recurrir a su relato o manifestaciones de intenciones al respecto. En el capítulo señalado, Combalía desarrolla lo que eran entonces los puntos cardinales de las tendencias teóricas del momento, que se materializaban fundamentalmente en la crítica a la estética formalista. Por supuesto dicha crítica iba dirigida a los valores adjudicados por la tradición teórica a las obras de arte, basados esencialmente en sus características externas y materiales, excluyendo de la obra su relación con la realidad y el contexto de procedencia al que hacía referencia. Y a que Kosuth pensaba que hablar solo de la forma excluía la parte conceptual, Combalía añade a esta crítica a la tradición analítica del arte la del olvido de la doble relación entre arte y realidad,



“en su faceta epistemológica primero (*el arte surge de la realidad, como actividad diferente a ésta, pero manteniendo una serie de relaciones con ella*) y metodológica después (no hay verdadero conocimiento de la obra de arte si no se la sitúa en su contexto social; su carácter es uno de los niveles necesarios para la comprensión de la misma.” (Combalía, 1976: 91)

Nos centramos en la posibilidad de extraer del trabajo de la autora las características epistemológicas del arte conceptual, sin acudir de momento a obras actuales, porque creemos que el arte contemporáneo ha hecho suyos los modelos de trabajo de los artistas de las neovanguardias, que abrieron un sin fin de opciones metodológicas y de ámbitos de crítica y aplicación artística hasta entonces inéditos.

Para Combalía, el tipo de apropiación de la realidad que realiza el proceso artístico es más compleja que la que efectúa el proceso de conocimiento (científico). La diferencia la sitúa la autora en las reglas y los métodos. Estos dan como resultado que la obra de arte pertenezca más al mundo material que al de las ideas dado su carácter objetual. Además, el *ideolecto* del artista, su código personal o estilo, no pretende la objetividad de los resultados, “sino expresar una visión del mundo particular y ampliar la percepción habitual” (Combalía, 1975: 98-99). También contrapone Combalía, además de los conceptos de arte y ciencia, los de arte e ideología. Una vez definidos ambos términos, la autora argumenta que siendo diferentes están en estrecha relación, ya que el arte presenta dos posibles momentos de sometimiento a la ideología. Primero a través del estilo que lógicamente, al estar determinado por una sensibilidad particular, es el reflejo de una ideología. En segundo lugar, debido a lo que la autora define como el reconocimiento de la “artisticidad” de una obra, que será determinado por una episteme o ideología hegemónica de la industria cultural de un determinado momento y lugar. La especificidad del proceso artístico, dice Combalía, reside en que no termina en la obra de arte, ya que su vida sigue más allá mediante el proceso de comunicabilidad en los espacios estructurados para ello (galerías de arte, museos, pantallas, etcétera) y por la lectura del espectador, que la hace materia de su reflexión intelectual y afectiva introduciendo a su vez otros códigos personales que le permiten producir una réplica en sentido contrario. Esto da cuenta del carácter polisémico del hecho artístico que de nuevo lo contrapone a la ciencia.

Pero la cuestión no reside únicamente en cómo de científico es o no es el proceso de creación artística, sino si dicho proceso abre posibilidades nuevas de investigación que pudieran aplicarse en comunicación y en qué medida puede ser útil hacerlo, o de qué modo diversificaría los resultados que se han obtenido hasta ahora con los métodos tradicionales. Ambos procesos parten de la realidad para extraer por apropiación un resultado, o una “obra” en la terminología artística. Indudablemente el punto en discordia

se sitúa en la afirmación de que el arte no se rige por un criterio de objetividad, y esta diferencia es la que ha producido que no se le haya considerado como Conocimiento en sentido estricto. Sin embargo, nada impide el uso de metodologías mixtas que podrían proporcionar la apertura suficiente como para flexibilizar la inclusión sin complejos de la creatividad en el proceso seguido por las ciencias sociales. Más bien, a la hora de plantear las preguntas iniciales de investigación salirse del proceso y de los procedimientos habituales normalmente codificados en cuantitativo/cualitativo. Es un hecho que esto implica el acceso de lo afectivo a los modos de investigación, renunciando a una objetividad que hoy ha perdido bastante de su credibilidad. Esto suele matizarse apelando para ello a la reflexión y la clarificación de la postura o el lugar desde el que el propio investigador se sitúa y desde el que habla y concluye, pero muy fundamentalmente a la asunción sin restricciones de la transdisciplinariedad, y lleva implícito el trabajo colaborativo entre investigadores de diferentes áreas y campos de estudio. Esto es algo que ya estamos percibiendo en nuestras universidades y de lo que esperamos ver pronto más resultados.

## **2. Investigación normativa en comunicación vs investigación artística**

En realidad, una de las problemáticas que están siendo abordadas en variados puntos geográficos en torno al campo de la comunicación tiene que ver con su amplio campo de estudio. Una variedad de prácticas académicas, institucionales y políticas que se han forjado y actuado en los últimos años han provocado, en el campo de la comunicación, el crecimiento exponencial de una excesiva diversidad teórica y metodológica. La elasticidad del campo ha sido denunciada por Martino (2016) que afirma que puede traer como consecuencia una fragilidad epistemológica cuando dice

"que muchos procesos puedan ser descritos como comunicación no los hace propiamente comunicacionales, esto es, fenómenos recortados y problematizados desde un punto de vista comunicacional (programa fuerte). Ningún proceso (siendo parte del mundo) pertenece a tal o cual disciplina." (Vizer, 2016: 81).

Nosotros, sin embargo, estamos con Geertz (1980) y Craig (2007). Clifford Geertz denuncia en *Blurred Genres* (1980) que una teoría y sus prácticas metodológicas vienen dadas por un contexto cultural y que los cambios en ellas son causados por las revoluciones en el conocimiento y en la cultura académica. Craig expone en "Communication theory as a field" (1999) una disertación sobre el campo de la comunicación como un campo diversificado y dice que una teoría o corpus metodológico de una disciplina es más fuerte cuanto más coherente es. Esto conlleva el reconocimiento de la comunicación por parte de los investigadores como una disciplina pragmática. En 2007, Craig (en Vizer, 2016) va un paso más allá con su idea de

interdisciplinariedad, al decir que borra las fronteras especialmente entre las humanidades y las ciencias sociales y cuya consecuencia principal sería una pérdida de significación de la teoría de la comunicación.

En definitiva, las nuevas fórmulas en que se concatenan investigación, creación artística y trabajo intelectual universitario nos podrían hacer apuntar a lo que Méndez denomina la Investigación Transcompleja:

"La investigación cualitativa, que es en verdad la investigación de la subjetividad humana, ya es una realidad, una tendencia en este siglo XXI, tan científica como la cuantitativa. Pero si vamos un poco más allá, quiero decirles que la realidad no es ni cuantitativa ni cualitativa, son ambas dimensiones a la vez, y no solo estas, sino que es también estructural, sistémica, histórica, ecológica, de modo que en último término podemos hacer investigación cruzada de estas dimensiones y podemos hacer investigaciones multimétodos. Y precisando más todavía, podemos hacer investigaciones estructurales y cualitativas, investigaciones macros y micros. En definitiva, hacemos una investigación transcompleja." (Méndez, 2015:12).

Y uno de los ámbitos donde mejor se ejemplifica esta compleja problemática es el de los Trabajos Fin de Grado y Fin de Master en Comunicación. El hecho de que la normativa de las facultades lo contemple como algo posible ya es un paso adelante en la consideración de otros modos de investigar. En comunicación no solamente se hace investigación teórica. Hasta aquí le obligaba su pertenencia a un área tan amplio como el de las "ciencias sociales y jurídicas". Pero no podemos olvidar que dentro de este área también están incluidas la sociología, la etnografía y la antropología, y que la sociología y más recientemente la antropología visual han sido pioneras en el uso de las imágenes, no solamente como herramienta de la investigación, sino también como parte del resultado de la investigación. En comunicación y actualmente en lo que también se ha llamado cultura audiovisual se prioriza el estudio de los medios de masas, de la mal llamada baja cultura, que precisamente se despliega generosamente en imágenes. Pero también nuestras facultades engloban asignaturas y perfiles profesionales que se orientan hacia la creación y la realización publicitaria, cinematográfica y televisiva. Es decir, que queda más que justificada la necesidad de conocer metodologías orientadas a la creación de imágenes como parte de los resultados de la investigación pero en igualdad de condiciones para la creación y la realización de imágenes como forma de investigar.

### **3. El artista como investigador y las artes visuales como territorio fronterizo**

El investigador aborda su estudio siguiendo modelos epistemológicos previamente decididos o que se adoptan a lo largo del estudio inicial en el que se va conformando el corpus de trabajo. Es variable la importancia que se

le da a este corpus como producto final del estudio. En cualquier caso, lo que importa es el texto. Su desarrollo y relación con textos precedentes que permitan situar el tema de la investigación en el contexto de saberes generalmente occidentales. Conocer a qué paradigma se ajusta, si sigue con corrección las pautas y teorías de la metodología aplicada, y se ajusta con claridad a alguno de los marcos teóricos definidos por el campo de estudio en el que quiere inscribirse; si ha sabido formular las preguntas adecuadas y seleccionar los materiales idóneos para producir las evidencias que le permitan explicar y responder las preguntas de investigación para obtener las conclusiones al trabajo y a la tesis de partida. Esto a su vez debe ser expuesto siguiendo un ritual también codificado dependiendo de la institución y el medio de destino del trabajo. Se examinará y evaluará también la medida en que se ajuste dicho trabajo a estos códigos de presentación/exposición pública, en función de lo cual – junto a la valoración fundamental del contenido – se decidirá la calificación obtenida, su publicación o su aceptación como mérito en algún baremo que esté evaluando su curriculum para un puesto de trabajo o mérito necesario para la promoción dentro de la institución de que se trate. En resumen, que siga con rigor las reglas de juego establecidas por la institución o por el campo específico de saber.

El artista investigador por su parte ha ocupado su asiento en la academia sentándose al borde de la silla, no sintiéndose demasiado cómodo ni seguro de hallarse en su lugar a la hora de adaptar su trabajo a sus pautas. La razón no se encuentra solamente en un posible desajuste del trabajo artístico en la interpretación de las reglas de juego académicas y los formatos de investigación tradicionales, sino en cierta desconfianza y rechazo más que latente ejercido desde las mismas instituciones hacia todo lo que se presente como conocimiento bajo la forma de materiales visuales. Nos sigue pareciendo extraño que aún hoy sea difícil que los materiales visuales, comúnmente aceptados como ilustración de teorías y textos, lo sean por derecho propio como saber en sí mismos. Esta reticencia se ha dado comúnmente en las humanidades y las ciencias puras, mientras que serán las ciencias sociales, y en particular la etnografía y la antropología, las que tenderán hacia una consideración de las imágenes como producto esencial de la investigación. Esto se produce aunque, con frecuencia, definiendo con muchas carencias su carácter de saber propiamente dicho y sin que, en ningún momento, se descarte en ciertos casos como legítimo su uso ilustrativo o de mediación dentro del proceso de investigación.

En realidad, podemos considerar a los propios creadores como los que inician la reivindicación de las imágenes, producidas en determinadas circunstancias o acontecimientos, como saber y no como ilustración o material de base para la investigación. Y muy particularmente es achacable a los que han desarrollado una actividad docente paralela a la creación artística. No debemos olvidar que el estatus de artista como teórico en el giro conceptual

de los 60 se produce: 1) porque en EEUU los estudios artísticos pasan a ser universitarios -en el contexto de un crecimiento exponencial de universidades y de museos-, de manera que no hay personal suficiente y los artistas pasan a ser profesores, es decir, tienen que explicar a estudiantes.- 2) por otra parte, al plantear la nueva poética conceptual -que todavía los críticos del momento no entienden o no aceptan- son los propios artistas los que hablan del trabajo de otros artistas o de su propio trabajo. Actualmente, en la academia, las reivindicaciones sobre el estatuto de saber de las imágenes se enmarca dentro de la búsqueda de un lugar y una validación para la creación y la producción artística como parte del trabajo de investigación desarrollado por los artistas dentro de la institución. De hecho algo se ha conseguido en este sentido en los últimos años. Así ha sido, por ejemplo, en los baremos para la acreditación a las figuras contractuales dentro de la universidad española, por parte de las agencias de acreditación estatales y autonómicas, las cuales en la actualidad dan la posibilidad de presentar para su evaluación trabajos de arte que se contemplan en igualdad de condiciones que, por ejemplo, la publicación de artículos en revistas especializadas o los contratos de investigación con subvención pública o privada. Aunque sobre el papel esto es así, quedan muchas cosas que matizar y mejorar en relación con estas equivalencias, ya que no siempre resultan ecuánimes con respecto a las producciones de conocimiento clásicas.

Los textos artísticos y los audiovisuales son especialmente indicados para ser objeto de estos acercamientos metodológicos. El tipo de ambigüedad que se desarrolla en la práctica artística se convierte en un terreno propicio para los enfoques que ponen el acento en el proceso, en el *work in progress*. Y desde luego, la estética tanto como la teoría crítica y la teoría del arte dan buena cuenta de la productividad hermenéutica que conllevan los objetos artísticos y los procesos desarrollados por los mismos artistas en la consecución de sus objetivos. La reivindicación de los resultados artísticos como saber en sí mismos son una no tan nueva reclamación de los propios creadores. No en vano, durante los años sesenta y especialmente dentro de las prácticas conceptuales, se desarrolla especialmente la figura del artista escritor, que tratará de interpretar y definir el significado y la intención de su obra, no dejando que estos términos queden definidos por teorías ajenas al deseo de su autor o alejadas de las inquietudes intelectuales y epistemológicas del artista, así como de sus referentes teóricos o prácticos.

A este respecto resulta bastante clarificador algo que hoy podría parecer una anécdota, pero que sin embargo permitió mantener la separación entre los ámbitos artístico y comunicacional, al menos en la práctica y formalización del estatuto del autor en función de su práctica profesional. Nos referimos al conocido esquema, hoy ya superado, del fotógrafo-fotógrafo frente al artista-fotógrafo. Estas denominaciones querían distinguir en los años ochenta del siglo pasado al fotógrafo documentalista de tradición artística

y formación periodística del artista que, en plena evanescencia de los límites entre disciplinas, reivindicaba la libertad de utilizar cualquier técnica o medio que sirviera mejor a los objetivos de su discurso. En los años noventa del siglo pasado en España, a través de las Jornadas de Estudio de la Imagen, este fue un tema recurrente que trató de zanjarse mediante la introducción y definición inclusiva del término “fotografía de creación”. Con antelación a esta crisis de identidades profesionales en el ámbito del arte y de la comunicación en España, salen a la luz artículos como el de A.D. Coleman, titulado “No soy realmente un fotógrafo”, publicado por primera vez en Nueva York en 1972, que se iniciaba con la cita de Ed Ruscha, representante del Pop fotográfico norteamericano, en la que dice “la fotografía es simplemente una zona de juegos. No soy en absoluto un fotógrafo”; a pesar de lo cual publicó varios libros de fotografía. O recordaremos el también célebre artículo de Nancy Foote titulado “Los Anti-fotógrafos” publicado en 1976 en la revista *Artforum*, e incluido al igual que el de Coleman en el catálogo de la exposición de *The last picture show: artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales desde 1960 a 1982*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo en el año 2004. En su artículo, Foote dice con ironía “por cada fotógrafo que reclama ser considerado artista hay un artista que corre el riesgo de convertirse en fotógrafo”; tal vez, treinta años después, no quede lejos la posibilidad de llegar a afirmar que por cada artista que quiere ser reconocido como investigador hay un investigador que corre el riesgo de convertirse en artista.

Pero también creemos necesario hacer hincapié en que la subjetividad del artista es una rémora del romanticismo: a lo largo de la historia, la subjetividad nunca ha contado como un elemento clave para el artista. En realidad los artistas investigan siempre en relación al paradigma heredado. Más allá de las motivaciones subjetivas, que los que se dedican a la ciencia, al arte, etcétera comparten, la diferencia fundamental entre la metodología científica y la artística es la contrastación. Esta metodología es el gran logro de la ciencia, aunque los cambios de paradigma pueden y de hecho, lo hacen, modificar el valor de verdad. En el caso del arte, aunque hay indicativos de calidad o de innovación el problema es que no terminan de bailar una metodología de “contrastación” que al menos “parezca” superar los condicionantes de su época.

En definitiva estas aproximaciones a temas, debates y conceptos en torno a la investigación artística como modelo para una transformación de la metodología de investigación en comunicación, pretenden acercar posibilidades de incorporar otros métodos. En el texto sólo se ha iniciado la reflexión sobre estos aspectos y quedan algunos otros como la noción central de proceso en su sentido artístico, la comparación de la práctica, la teoría y la evaluación en el ámbito artístico y en comunicación, y la necesidad de crear y

fomentar formatos de publicación de investigación novedosos, que se adapten a los estudios interdisciplinarios y artísticos.

#### 4. Referencias

- Blasco, S. (ed.) (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. Libro editado dentro de las actividades del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente 2013/86, de la Universidad Complutense de Madrid.
- Borgdorff, H. (2010). "El debate sobre la investigación en las artes". *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, págs. 25-43.
- Bueno, G. (1978). "Exposición dialéctica de la distinción entre metodologías  $\alpha$  y metodologías  $\beta$ ". *El Basilisco*, número 2, mayo-junio, págs. 29-46.
- Carreño, V. (2014). "¿Qué es la investigación Creación?" *Situarte*. Año 9, No 17. Julio-Diciembre, pp.52-62. (fecha de consulta: 05-06-2017) <http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/19632/19590>
- Geertz, C. (1980). "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought". *American Scholar*, vol. 49, N° 2, 1980, págs. 165-179.
- Combalía, V. (1975). *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama. Serie: Estética.
- Craig, R T. (1999). "Communication Theory as a Field". En *Communication Theory*. Volume 9, Issue 2, May. Pages 119–161. DOI: 10.1111/j.1468-2885.1999.tb00355.x.
- Craig, R. T. (2007). "Por que existem muitas teorias da comunicação?" in Martino, L. C. (org.). *Teorias da comunicação: Poucas ou muitas? Sao Paulo: Atelia*.
- Chapman, O. y Sawchuk, K.(2012). "Research-Creation: Intervention, Analysis and 'Family Resemblances'". *Canadian Journal of Communication*, Vol. 37, págs. 5-26.
- Delgado, T., Beltrán, E., Ballesteros, M. y Salcedo, J. (2015). "La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento". *Iconofacto*. Volumen 11- Número 17 Julio-Diciembre.
- Frayling, C. (1993-1994). "Research in art and design". Londres: Royal College of Art Research Papers. Volume 1 number 1.
- Fuentes, R. (2007). *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*. Barcelona: Paidós Diseño 05.

- Maharaj, S. (2009). "Know-how and No-How: stopgap notes on 'method' in visual art as knowledge production". *Art & Research. A Journal of ideas, contexts and methods*. Volume 2. No. 2. Spring.
- Méndez, E. (2015). "Tendencias de investigación en ciencias sociales y en las artes: la transcomplejidad". *Situarte*, vol. 10, n° 9, págs. 7-14. (Fecha de consulta: 05-04-2017) <http://www.unizv-enezuela.org.ve/images/pdf/transcomplejidad.pdf>
- Prigogyne, I. (1993). *Creatividad en las Ciencias y las humanidades. Un estudio en la relación entre las dos culturas*. Editorial El proceso creativo. L. Gustafsson, Ministerio Educación. y Ciencia de Estocolmo.
- Pinson, J. P. (2009). "La recherche- création dans le milieu universitaire: Le cas des interprètes et de l'interprétation". *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Reflexions sur la recherche- création*, 10 (2), págs. 9-14.
- Poole, G. y Newall, D. (2010). *Arte Básico*. Barcelona: Cuadernos Arte Cátedra.
- Pontis, S. (2009). "Diseño Gráfico: un novel objeto de investigación. Caso de estudio, el proceso de diseño". *Iconofacto*, Vol 5, N° 6. Medellín-Colombia / Diciembre.(Fecha de consulta: 06-06-2017).
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: SAGE Publications, Ltd.
- Steyerl, H. (2011). "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". *Transversal*, 03(2010) Texto originalmente publicado en inglés en *maHKU-zine*. Journal of artistic research, 2010. pp: 31-37. (Fecha de consulta: 03-03-2017) <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.
- Vizer, E. A. (2007). "Modelización del conocimiento social: la comunicación como estrategia de apropiación expresiva de los mundos sociales". *Revista FAMECOS*, n° 32, abril. págs. 42-52.
- Martino, L. (2016). "Significación de la teoría en un campo diversificado". En: Vizer, E. y Vidales, C. (2016). *Comunicación, campo (s), teoría y problemas: una perspectiva internacional*. Salamanca: Editorial Comunicación Social. pp. 69-100.
- Zaldívar, A. (2008). "Investigar desde el arte". *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 1, págs. 57-64.