

¿Qué es Investigación-Creación? Una introducción*

Traducción: Fernanda Mugica**

Jérôme Glicenstein (EPHA, Université Paris 8)

jerome.glicenstein@univ-paris8.fr
 <https://orcid.org/0000-0003-1323-9371>

Resumen

Este artículo reconstruye la emergencia y las transformaciones de la investigación-creación como campo situado entre las prácticas artísticas y la investigación académica. A partir de una revisión histórica que va de los primeros modelos universitarios de formación artística a su institucionalización reciente, el texto analiza el pasaje de una concepción autorreflexiva de la práctica artística a una investigación "con" las artes, subrayando el sentido de una indagación orientada a producir saberes en diálogo con otras disciplinas. El autor examina, asimismo, las condiciones que permiten reconocer estas prácticas como investigación: innovación, trabajo reflexivo, intercambios discursivos, presentación de resultados y evaluación. Finalmente, el artículo aborda las tensiones que atraviesan el campo, entre la legitimación académica, la experimentación artística, las políticas de la innovación y las resistencias a la creación artística por parte de los modelos científicos y universitarios establecidos.

Palabras-clave

Investigación-Creación; Prácticas Artísticas; Investigación Universitaria; Interdisciplinariedad

What Is Practice-based research? An Introduction

Abstract

This article reconstructs the emergence and transformations of research-creation, understood in dialogue with notions such as artistic research and practice-based research, as a field situated between artistic practices and academic inquiry. Through a historical overview that moves from early university models of artistic training to its recent institutionalization, the text analyzes the shift from a self-reflexive conception of artistic practice to research "with" art, oriented toward the production of knowledge in dialogue with other disciplines. The author also examines the conditions under which these practices may be recognized as research: innovation, reflective work, discursive exchange, presentation of results, and evaluation. Finally, the article addresses the tensions that traverse the field, between academic legitimation, artistic experimentation, innovation policies, and resistance to the assimilation of creation into scientific and university models.

Keywords

Practice-based Research; Artistic Practices; University Research; Interdisciplinarity

* Título original en francés "Introduction. Qu'est-ce que la recherche-création?", publicado por primera vez en el n mero #39 de *Marges*, 2024/2,  ditions Presses universitaires de Vincennes. Disponible en: <https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-2-page-10?lang=fr>

** Fernanda Mugica (UNMdP-CONICET)

fernanda.mugica@gmail.com
 [orcid.org 0000-0003-0206-6372](https://orcid.org/0000-0003-0206-6372)

Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR,

Dirección: Maipú 1065 3  piso of 309, Rosario, Argentina;

Tel: (0341)4802781; mail: cei@unr.edu.ar

Publicación de Acceso Abierto

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Comité Editorial: Juan José Mendoza, Sebastián Bianchi, Fernanda Mugica, Micaela Szyniak, Mariano Mosquera, Agustina Pérez, Mercedes Merino, Mariana Mazer, Ulla Szaszak.

Coordinación Editorial: Germán Ledesma.

Escribe en este número: J r me Glicenstein.

Traducción: Fernanda Mugica.

Diseño: Cintia Corestein.

¿Qué es Investigación-Creación? Una introducción

La expresión “investigación-creación” no es reciente. Durante muchos años ha sido discutida principalmente en Canadá, para luego llegar a Francia, con algunas variaciones terminológicas: investigación-acción, investigación-intervención, creación-investigación... En el mundo anglosajón, donde la misma idea está bastante extendida, se habla más bien de *practice-based research* o incluso de *performative research*. Estas denominaciones remiten en general a la voluntad de producir un “pensamiento en acto”.^[1] El Consejo de Investigación en Ciencias Humanas de Canadá (CRSH) define así la investigación-creación como un “[e]nfoque de investigación que combina prácticas de creación e investigación universitaria y que favorece la producción de conocimientos y la innovación gracias a la expresión artística, el análisis científico y la experimentación [...]”.^[2] Otros elementos de definición son propuestos por el Fondo Quebecense de Investigación, Sociedad y Cultura (FQRSC): “[l]a investigación-creación designa todos los procedimientos y enfoques de investigación que favorecen la creación considerada como un proceso continuo [...]. Considerando que no hay investigación-creación sin idas y vueltas entre la obra y el proceso que la hace posible y la hace existir, el Fondo establece como principio la necesidad de una problematización de la práctica artística con vistas a producir nuevos saberes estéticos, teóricos, metodológicos, epistemológicos o técnicos”.^[3]

Estas definiciones señalan la voluntad de establecer un vínculo entre la investigación artística y la investigación científica, algo que interesa a numerosos artistas y universitarios y que ha dado lugar, en los últimos años, a incontables debates, seminarios, coloquios y publicaciones. El fenómeno participa así de un giro importante asumido por la creación contemporánea, en el modo de considerar qué es un creador o una creadora (artista, poeta, cineasta, coreógrafo/a, etc.) y qué es un proceso de creación. Desde luego, los debates no conciernen a todo el mundo: es poco probable que el gran público haya oído hablar de ellos. E incluso, puede ser habitual que muchas personas que frecuentan exposiciones, lean libros o asistan a espectáculos ignoren por completo las discusiones en torno al concepto de investigación-creación. A decir verdad, la célebre fórmula de Pablo Picasso continúa hasta hoy dominando los debates: “yo no busco, encuentro”.^[4] Este tipo de afirmaciones influye en las representaciones más comunes, al oponerse a toda idea de investigación en el sentido universitario del término, ya que en el arte no podría haber un trabajo demasiado intelectual, una conceptualización demasiado elaborada, ni hipótesis que deban ser confirmadas o refutadas.

La emergencia de la idea de investigación universitaria en arte

La idea según la cual los artistas podrían asumir el papel de investigadores universitarios aparece en Estados Unidos en la década de 1940.^[5] Dos sistemas comienzan entonces a coexistir: las *art academies* y los *art departments*. Estos últimos, integrados a las universidades, proponen listas de créditos a validar y otorgan títulos específicos de licenciatura o maestría (*Bachelor of Fine Arts* y *Master of Fine Arts*). La misma dicotomía aparece más tarde en otros países, en particular en Alemania, con la distinción entre *Kunstakademie* y *Kunsthochschule*.

En Francia, en el momento del Mayo del 68, se desarrollan discusiones sobre este tema en el seno de la Escuela de Bellas Artes de París, y una comisión encargada de reflexionar sobre el estatuto de los artistas profesionales sugiere reemplazar el término *artista* por el de *investigador*.^[6] La idea, en ese entonces, era garantizar la independencia de la creación respecto del mercado y de las instituciones. De esa misma época surge un proyecto que reclama la creación de una Facultad de Artes diferente de las escuelas de arte^[7], ya que promovería una articulación entre la reflexión teórica y la práctica artística. Algunas consignas acompañan esta propuesta: defender una creación verdaderamente vinculada con lo social; rechazar la sumisión a las formas convencionales de

la representación y cuestionar la complacencia de las expresiones artísticas autocentradas. Poco tiempo después, el ministro de Educación Nacional, Edgar Faure, propone la creación del Centro Experimental de Vincennes, un lugar donde debían experimentarse nuevas formas de pedagogía e investigación, particularmente en el ámbito de las artes. En los años siguientes, la Facultad de Vincennes organiza así su enseñanza en torno a la idea de una articulación entre teoría y práctica, reivindicando la asimilación de los artistas a los investigadores de otras disciplinas. Este modelo encuentra cierto éxito entre los opositores al sistema de Bellas Artes y se propaga a otras universidades, en particular a París 1, con la creación del Centro Saint-Charles, dedicado a una disciplina que desde entonces se denomina *artes plásticas*.

En un comienzo, la división es bastante clara: por un lado, la integración en el mundo profesional, a través de las escuelas de arte o de los conservatorios; y por otro, la investigación teórico-práctica y la formación de docentes de nivel secundario, en las universidades. La práctica de las artes en la universidad llega así a distinguirse de lo que ocurre dentro de las escuelas de arte: allí se ofrecen muy pocas enseñanzas técnicas o prácticas, ya que lo que se busca es más bien una forma de deconstrucción de los procesos de creación, libremente inspirada en Paul Valéry y René Passeron, y más tarde en teóricos “posmodernos” —Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, entre otros—. Desde esta perspectiva, la práctica deja de ser vista como un fin en sí misma, para convertirse en la puesta en escena de procesos y protocolos en los que no hay artista —en el sentido de un autor único claramente identificado—, ni producción de obra en el sentido tradicional, sino más bien una puesta en relación —en articulación— entre diversos gestos artísticos y reflexiones teóricas. Esta puesta en relación, pensada en el marco de “dispositivos” en el sentido foucaultiano, se nutre de los aportes de las ciencias humanas, pero también de todos los campos susceptibles de entrar en resonancia con la creación artística.

Tras varias décadas de *statu quo* en la relación entre las escuelas de arte, los conservatorios y los departamentos de arte en la universidad, el Proceso de Bolonia sobre la enseñanza superior (1999) hace evolucionar esta situación, al imponer a las escuelas de arte la obligación de realizar investigación, con el fin de permitir que sus egresados puedan aspirar al grado de máster. Simultáneamente, también aparece una nueva exigencia imperativa: la de que las escuelas de arte cuenten con equipos de trabajo e investigación.^[8] Este ingreso de la investigación en el interior de las formaciones profesionalizantes provoca, lógicamente, numerosas reacciones hostiles.

Sea lo que fuere respecto de estas reacciones, el signo más evidente de la evolución de las escuelas de arte y los conservatorios hacia los modelos universitarios se observa, sin duda, en la manera en que la elaboración de discursos de acompañamiento ocupa cada vez más lugar en las escuelas de arte. Este elemento no existía, evidentemente, en la época moderna; época en que, según la célebre frase de Henri Matisse, antes de ponerse a trabajar un pintor debería empezar por cortarse la lengua.^[9] En el contexto contemporáneo, las y los estudiantes de escuelas de arte deben, de ahora en más, ser capaces de acompañar su práctica con elementos verbales. Esta postura reflexiva —que llega incluso a la producción de una memoria o tesis de fin de estudios— es vista como un elemento central que permite a un(a) joven artista conceptualizar y posicionar su trabajo dentro de la escena artística.

Los comienzos y la investigación en arte en la universidad

La cuestión de la investigación-creación en arte ha cambiado de naturaleza con el paso del tiempo. La primera fase, que se extiende desde los años 70 hasta los años 90, corresponde a la repartición de roles que se ha descrito entre el modelo de las escuelas de arte y el de los departamentos de arte en la universidad. En un comienzo, las universidades se inspiran en las escuelas de arte tradicionales, con la instalación —a menudo precaria— de talleres de prácticas, salas de ensayo, salas de espectáculo o de exposición. Desde esta perspectiva, y con cierta mitificación de algunos artistas como Leonardo da Vinci o Nicolas Poussin, los artistas-investigadores se presentan como teóricos de su propia práctica.

En esa época, la investigación-creación en la universidad consiste la mayoría de las veces en la producción de trabajos acompañados de reflexiones personales, que se inspiran en la manera en que ciertos artistas modernos históricos han podido teorizar su práctica —Paul Klee o Vassily Kandinsky, en pintura; Antonin Artaud o Bertolt Brecht, en teatro; Rudolf Laban o Mary Wigman, en danza; Sergei Eisenstein o Dziga Vertov, en cine; Arnold Schönberg o Igor Stravinsky, en música...—. Las obras artísticas adoptan con frecuencia formas tradicionales —pintura, escultura, danza, expresiones teatrales o musicales—, del mismo modo que los textos de acompañamiento: ensayos, críticas, memorias, notas, cuadernos... Uno de los procedimientos más frecuentes consiste en documentar día a día las etapas de un proceso de creación, o incluso en establecer su propio protocolo. Al articular arte y discursos sobre el arte, se busca dar como objetivo a la creación el definirse de manera autorreferencial. Esta primera comprensión de la investigación-creación en arte obtiene un éxito limitado. En el ámbito artístico, no logra adquirir una verdadera legitimidad: las investigaciones permanecen en gran medida ignoradas inclusive por el propio mundo del arte. En cuanto al ámbito universitario, la investigación-creación es rara vez considerada como una investigación seria.

Al observar las cosas con distancia, puede decirse que el principal problema proviene del hecho de que esta primera fase es a la vez autárquica y autorreflexiva. Los artistas-investigadores se posicionan simultáneamente como productores de sus obras, como sus propios críticos, comisarios y coleccionistas. Sin mencionar que también son su único público. En suma, al querer cuestionar el modelo dominante de las escuelas de arte, terminan reproduciendo sus peores estereotipos: el ego de los artistas —pese a todas las advertencias formuladas sobre la “muerte del autor”—, constituye finalmente el único signo de “artisticidad” de su actividad; y el hecho de declararse universitarios es el único indicio de algún vínculo con la Universidad.

Después de los 2000: una investigación “con el arte”

El modelo que se acaba de evocar domina hasta comienzos de los 2000, momento a partir del cual una nueva fase conduce a una redefinición progresiva de lo que será la investigación-creación en las universidades. Se empieza a percibir que esta noción podría muy bien extenderse más allá de los dominios estrictamente artísticos, hasta abarcar a toda la universidad. La justificación de esta extensión está vinculada al desarrollo de una mirada crítica sobre las formas tradicionales de la investigación en numerosos departamentos de ciencias humanas o de ciencias exactas.

Cabe añadir que las prácticas artísticas de los años 2000 están bastante alejadas de las de los años 60. El arte conceptual, la performance, los dispositivos participativos o relacionales, la no-danza, el arte sonoro y, más en general, el uso de tecnologías digitales en todos los campos conduce a un distanciamiento cada vez mayor respecto de los métodos de enseñanza heredados del pasado. La referencia a las prácticas artísticas tradicionales ya no se da por sentada. Tiene lugar una verdadera ruptura con el modelo de las escuelas de arte, que aparecen cada vez más como lugares de formación profesional o técnica de los artistas. A partir de entonces, ya no se trata de situar la investigación-creación exclusivamente dentro del campo del arte, y ciertamente tampoco en una dinámica autocentrada y autorreferencial.

Se trata, más bien, de establecer vínculos con otros ámbitos de la investigación: con las ciencias exactas —la biología, la física, la química...— o con las ciencias humanas —la sociología, la economía, la psicología...—. Esto se corresponde también con el hecho de que, desde los años 90, aparecen otras figuras de artistas que toman elementos teóricos y metodológicos de una gran variedad de campos disciplinares: artistas-etnógrafos, artistas-archivistas o documentalistas, artistas-productores, artistas-narradores, artistas-cartógrafos, etc. Desde estas nuevas posturas, numerosos artistas se interesan más por los saberes aplicados que por las elaboraciones especulativas, y dejan de lado la idea de un dominio total de conocimientos abstractos en favor de saberes más prácticos. Reflexionar sobre las etapas de la creación de una obra ya no es un objetivo —o, en todo caso, deja de ser ya el único objetivo—.

Por esta razón, la consigna dominante de la investigación-creación de los años 2000 ya no es tanto la clásica “articulación de la teoría y de la práctica”. Comienza así a tomar fuerza la idea de “desplazar las fronteras disciplinares”. Podemos encontrar así músicos que trabajan con físicos o biólogos que abordan problemas de percepción sonora; artistas plásticos que buscan utilizar los últimos avances técnicos provenientes del campo de la informática o de las biotecnologías para un proyecto en el mundo rural; bailarines que trabajan con sociólogos, geógrafos o psicólogos que abordan fenómenos de migraciones... La idea consiste, en cada caso, en provocar desplazamientos en el modo en que los saberes se constituyen. Abundan los ejemplos de este tipo de prácticas. Gwenola Wagon o Samuel Bianchini trabajan sobre el impacto de las nuevas tecnologías en las transformaciones sociales; Marie Preston, sobre las prácticas pedagógicas; Marion Laval-Jeantet, sobre las transformaciones de lo vivo; Yann Toma, sobre el mundo de la empresa, etc. Enfoques semejantes emergen en el ámbito internacional, como es el caso de Hito Steyerl en Alemania abordando asuntos de movimientos sociales; o los del grupo *Forensic Architecture* en Gran Bretaña a partir de cuestiones ligadas a la actualidad política.

¿Se puede definir la investigación en arte?

Una nueva figura de artista surge así progresivamente y ya no se corresponde con la trilogía propuesta por la socióloga Nathalie Heinich entre los regímenes artesanal, profesional o vocacional^[10]: la del artista-investigador. Esta persona no responde a un encargo —como en el régimen artesanal—, no domina necesariamente un conocimiento o una técnica específica —como en el régimen profesional—, ni está poseída por su genio —como en el régimen vocacional—: su especialidad es la investigación-creación, es decir, una nueva vía, mucho más incierta. Se presentan entonces varias preguntas: ¿qué es un artista que hace investigación en arte? ¿Sobre el arte? ¿O con el arte?^[11] ¿Cuál es la naturaleza de su producción: cómo pensarla y qué hacer con ella? ¿Cuál es su vínculo con la universidad? A veces, estas preguntas se resuelven considerando que la universidad no forma artistas, sino investigadores e investigadoras en el sentido académico del término. En otras palabras, lo que cuenta es más el movimiento de la investigación que cualquier objeto realizado en el transcurso de ella.

Este punto de vista plantea diferentes problemas que el filósofo Jacques Morizot ha resumido acertadamente al remarcar que “ejercer una actividad de investigador implica inscribirse en un *programa* del cual uno por definición no es el origen y que su trabajo se desarrolla dentro de un conjunto de coordenadas”; que la relación entre práctica —en el sentido de experimentación— e investigación teórica no es simétrica; que una tesis en arte no es un libro de artista ni una obra —sea cual fuere su medio—, sino un objeto más amplio que compromete a la comunidad científica en su conjunto.^[12] Asimismo, como señala Angela Piccini, considerar una práctica artística como investigación exige que el/la artista-investigador/a sea capaz de demostrar un conjunto de resultados generalizables y, por tanto, separables de su experiencia práctica. Resultados que, al acompañar a la obra bajo una forma abstracta, habrán de demostrar su originalidad, la situarán en el contexto adecuado y la harán también útil a la comunidad científica.^[13]

Las observaciones de Morizot y Piccini no deben entenderse como un rechazo, sino más bien como una advertencia: la investigación en arte en la universidad es, evidentemente, posible, pero a condición de dejar de lado un cierto número de aspectos de la práctica artística tradicional. En primer lugar, una investigación de este tipo apela tanto a la mirada crítica del artista como a la de la comunidad científica. Un trabajo artístico debe poder ser discutido, contradicho, mejorado, reformulado, etc. No puede estar completamente cerrado sobre sí mismo, y la actividad artística de investigación no puede desembocar en certezas absolutas, sino que debe ser regulada mediante intercambios —exposiciones, publicaciones, conferencias, etc.—. En segundo lugar, si una investigación no es puramente autocentrada, debe necesariamente entrar en relación con otras investigaciones a las que se opone, contradice, complementa o prolonga, convocando así toda una posibilidad de asociaciones posteriores. Desde este punto de vista, la investigación es doblemente abierta, porque está siempre a la espera de prolongaciones y porque se

posiciona dentro de una red. Finalmente, una investigación, incluso artística, debe ser evaluada según las reglas propias de las disciplinas en las que se inscribe. Esto permite mantener las exigencias universitarias para las cuales la concepción de los protocolos de trabajo cuenta tanto como los resultados en sí, y donde el conocimiento avanza a través de hipótesis refutables más que mediante indiscutibles afirmaciones.

Si se aplican estrictamente estas exigencias, los resultados de la investigación-creación pueden parecer decepcionantes. Por lo demás, sus detractores constantemente han puesto de relieve el hecho de que no ha producido obras memorables o convincentes. Es cierto que, salvo excepciones, la mayoría de los trabajos en este campo no tienen demasiada visibilidad fuera de los círculos de la investigación universitaria —sin contar con que esos círculos no siempre tienen como objetivo alcanzar precisamente una gran visibilidad—. Investigaciones de este tipo se presentan a veces en el mundo del arte, pero la mayoría de los enfoques de investigación-creación rara vez adoptan la forma de una producción de objetos, y remiten mucho más a indagaciones, prototipos, conferencias-performances, discusiones, de las que a menudo surgen muchas más preguntas que respuestas.

¿Cuáles son los objetivos de la investigación-creación?

Desde hace algún tiempo, la investigación-creación tiende a volverse menos incierta y mucho más aceptada en las universidades, tal como señala Yves Citton, para quien, más allá de una simple consigna, esta nueva forma de investigación y de creación es también una manera de hacer converger las investigaciones artísticas y universitarias y de repensar la sociedad. Aún así, habría sin embargo “un aparato de captura que absorbe las energías más rebeldes para ponerlas al servicio de la aceptabilidad tecnológica, de la excelencia académica y de la innovación empresarial [...]”.^[14] Esta última expresión no se pronuncia a la ligera. El documento estratégico publicado en mayo de 2008 por la red de enseñanza artística ELIA —*European League of Institutes of the Arts*— vincula explícitamente la investigación artística con las políticas europeas de creación de nuevos conocimientos en una “Europa creativa”.^[15] De hecho, la investigación-creación, al igual que los procesos de investigación y desarrollo dentro de las empresas, se convierte potencialmente en un motor de la innovación social, así como en un medio para revitalizar de manera continua la economía. Es cierto que, al observar los trabajos universitarios vinculados a la investigación-creación, se constata la creciente importancia que han adquirido en los últimos años las asociaciones entre departamentos de artes en la universidad y empresas que trabajan en los campos de la imagen de síntesis, el diseño, los videojuegos, las aplicaciones en línea, etc. Y, a la inversa, la intervención de artistas-investigadores constituye un medio para hacer más atractivas ciertas investigaciones que, de otro modo, no saldrían de los laboratorios.

Surgen también así redes disciplinares: la Asociación Europea de Conservatorios de Música, la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión, la Asociación Europea para la Enseñanza de la Arquitectura, así como incluso otras más generalistas, como ELIA o la *Society for Artistic Research*. Cuando estas redes se asocian para producir la *Declaración de Viena sobre la investigación artística*^[16] (2016), se trata tanto de establecer principios generales que permitan definir la investigación-creación como de crear un *lobby* lo suficientemente fuerte para que sea reconocida por organismos internacionales, asociándose en particular con los servicios de investigación y desarrollo de las empresas, lo que a veces provoca naturalmente muchas fricciones en el medio artístico.^[17] Dicho esto, otros proyectos apuestan también por la construcción de vínculos no instrumentales entre los artistas y las biotecnologías, los laboratorios de física o de antropología. Así, algunos artistas-investigadores rechazan cualquier vínculo con el mundo de la innovación empresarial, y proponen más bien modelos para repensar el lazo social, incluso a partir de modos concretos de acción.

¿Cuál es el marco de la investigación-creación?

A partir de lo anterior, ¿podemos decir que existen medios para caracterizar de manera precisa a la investigación-creación? Podemos comenzar, de manera negativa, señalando que no se ocupa de ciertas formas de arte. No se interesa por la creación artística espontánea: una investigación-creación en el campo del *art brut* o de las prácticas amateur sería una contradicción. Por otras razones, resulta difícil considerar que las formas de arte o de artesanía tradicional formen parte de ella, aunque solo sea porque la experimentación ocupa allí un lugar muy reducido. Otra limitación concierne a la relación con la historia del arte. Como lo ha señalado Pierre-Damien Huyghe, la investigación “sobre” arte no es lo mismo que una investigación “en” arte o “con” artes. La investigación sobre arte —historia del arte o de la literatura, estética, sociología o psicología del arte— se apoya en objetos existentes que no cuestiona, mientras que la investigación-creación es un proceso de construcción de objetos inéditos. Más allá de eso, todas las prácticas creativas pueden concebirse bajo el prisma de la investigación-creación, incluso fuera de la universidad. Como se habrá comprendido, las definiciones positivas de la investigación-creación —en tanto proceso de producción de saberes— deben tener en cuenta la cuestión de la innovación, el trabajo reflexivo, los intercambios discursivos, las presentaciones regulares de los resultados de la investigación y su evaluación. Todos estos puntos, por lo demás, merecen ser discutidos.

La cuestión de la innovación remite implícitamente a una inscripción dentro de un campo determinado: para que haya innovación, tiene que haber prácticas establecidas susceptibles de evolucionar. La idea de innovación se concibe como el testimonio de una voluntad de salir de los esquemas habituales, de inventar nuevas vías de investigación, aunque el uso de la palabra *innovación* resulte a veces problemático por su posible asociación con el mundo empresarial.

El trabajo reflexivo es más sencillo de definir: se trata de dar cuenta de cómo la investigación avanza en el sentido de la producción de conocimiento, lo que implica escribir, establecer protocolos de indagación o prototipos y realizar todo tipo de experimentaciones. Esto se corresponde, en suma, con lo que se practica en los laboratorios de ciencias exactas. Este aspecto de las cosas es, sin duda, el único que suscita consenso, incluso entre quienes no aprecian demasiado la investigación-creación.

En cuanto a los intercambios discursivos, puede decirse que estos forman parte del problema de cómo una investigación se restituye o se expone; es decir, del vínculo que establece con otras investigaciones pasadas o presentes. Aquí se produce una ruptura: la investigación-creación en su primera fase no generaba intercambios discursivos, sino más bien una sucesión de “monólogos” donde los investigadores presentaban sus trabajos unos tras otros. En la concepción autocentrada que predominaba, la persona que realizaba la investigación-creación en artes se posicionaba prioritariamente como artista. En los últimos años, los intercambios discursivos tienden cada vez más a constituir el núcleo de lo que es la investigación-creación, dejando de lado la figura del artista en cuanto tal.

Finalmente, la presentación regular de los resultados de la investigación debe dar lugar a determinadas formas de evaluación. Es esto lo que la ancla dentro de un campo disciplinar: así se trate de una exposición, de un espectáculo, de una conferencia-performance, o de distintas formas de publicación, etc. Los resultados no son nunca definitivos, son informes parciales que permiten enriquecer los debates y suscitar nuevas investigaciones. No obstante, la publicación, al igual que los intercambios discursivos, no puede limitarse a objetos autocentrados. Una persona que publica o expone su trabajo lo hace para confrontarse con la mirada de los demás, con el objetivo de mejorar su investigación e influir en otras investigaciones. El verdadero problema consiste en determinar cómo evaluar las investigaciones, ya que los artistas no están habituados a recurrir a prácticas de anonimización ni a recibir críticas negativas, por constructivas que éstas puedan ser.

Conclusión

Uno de los puntos más debatidos en los numerosos encuentros en torno a la investigación-creación concierne a su inclusión dentro del ámbito universitario y, en particular, al reconocimiento de un doctorado específico. La *Declaración de Florencia sobre los doctorados en Artes* (2016) aborda esta cuestión,^[18] señalando que dicho doctorado ha sido oficialmente reconocido por la OCDE desde 2015. Sin embargo, esta inclusión en el seno de la universidad plantea diversos problemas. El primero es el del financiamiento de las investigaciones a través de convocatorias a proyectos y su posterior publicación, sabiendo que tal reconocimiento supone ajustarse a los procedimientos vigentes en otros ámbitos de la investigación. En lo que respecta a convocatorias de proyectos y publicaciones, la cuestión de las evaluaciones a ciegas genera debate, al igual que la de saber si las investigaciones producidas deberían o no estar en acceso abierto. Si estas dos cuestiones —dadas por hecho en todas las demás disciplinas universitarias— suscitan controversia, es porque el anonimato parece poco realista en los campos artísticos y porque, en cuanto a los derechos de autor, se trata de derechos conquistados desde hace mucho tiempo, difíciles de cuestionar.

Cabe señalar, por último, que la idea de investigación-creación no genera consenso por otras razones. En 2021, por ejemplo, la filósofa Carole Talon-Hugon publica una obra titulada *L'Artiste en habits de chercheur*, en la que critica lo que considera una lamentable confusión de géneros entre arte y ciencia.^[19] Por supuesto, lo que ella entiende por “arte” y por “ciencia” son precisamente categorías que no son aceptadas en esos términos por quienes defienden la investigación-creación. El fundamento de quienes la defienden es, de hecho, que ya no se puede seguir pensando en una impermeabilidad entre los dominios y las prácticas. Para estas personas, la ciencia no siempre es tan científica como Talon-Hugon pretende, y lo que se presenta como “hechos científicos objetivos” son, muchas veces, construcciones de laboratorio.^[20]

Notas

- 1 Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, Paris/Dijon, ArTeC/Les presses du réel, 2018.
- 2 Consejo de Investigación en Ciencias Humanas: <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-nancement/programs-programmes/de-ni-tions-fra.aspx>, consultado el 29 de noviembre de 2023.
- 3 Fonds de recherche du Québec: <https://frq.gouv.qc.ca/bourses-et-subventions/concours-antérieurs/bourse/appui-a-la-recherche-creation-rc-concours-automne-2016-5aeb9wba1466537413107>, consultado el 29 de noviembre de 2023.
- 4 Fórmula de 1926. Véase Pablo Picasso, *Je ne cherche pas, je trouve. Écrits et pensées*, Paris, Cherche midi, 2014.
- 5 Robert Motherwell, Barnett Newman, Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre o Robert Smithson se formaron en la universidad ya desde esa época. Sobre la historia de los departamentos de artes plásticas en las universidades norteamericanas, véase Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- 6 Raymonde Moulin, “Vivre sans vendre”, en *Art et contestation*, Bruxelles, La connaissance, 1968, p. 134.
- 7 Sobre este punto, véase Pierre Gaudibert, “Champ culturel et formation artistique”, en *ibid.*, p. 144-145.
- 8 Según las palabras de Pierre-Damien Huyghe, la “exigencia de investigación” conduce entonces a algunas escuelas a mantener una “relación performativa con la institución de la investigación”, mediante la creación de laboratorios que, a veces, solo tienen de tales el nombre. Véase Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 19.
- 9 Henri Matisse, “Entretien radiophonique” (1942), en *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 190. Existe traducción al español: *Escritos y consideraciones sobre arte*, Barcelona, Paidós, 2010.
- 10 Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, col. NRF/Bibliothèque des sciences humaines, 2005, p. 120.
- 11 Esta distinción es un préstamo de Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps*, op. cit., pp. 62-63.
- 12 Jacques Morizot, “Quelques malentendus ou non-dits à propos de la recherche dans le domaine plastique”, dans Daniel Danétis (dir.), *Pratiques artistiques, pratiques de recherche*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 86-90.
- 13 Angela Piccini, «An Historiographic Perspective on Practice as Research»: http://www.bristol.ac.uk/parip/t_ap.htm, consultado el 7 de febrero de 2015.
- 14 Yves Citton, «Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création», en Erin Manning y Brian Massumi, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, Paris/Dijon, ArTeC/Les presses du réel, 2018, p. 97.
- 15 Chris Wainwright, “The Importance of Artistic Research and its Contribution to “New Knowledge” in a Creative Europe”, European League of Institutes of the Arts Strategy Paper, mayo de 2008, citado en Tom Holert, “Art in the Knowledge-based Polis”: <https://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledgebased-polis/>, consultado el 29 de abril de 2024.
- 16 Declaración de Viena (2016): <https://revistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/quodlibet/article/view/783/377> Consultado el 30 de noviembre de 2025.
- 17 La revista de la Haute école d'art et de design de Genève publica una columna crítica contra la Declaración de Viena. Véase Florian Cramer y Nienke Terpsma, “What's wrong with the Vienna Declaration”, *Issue*, 2021: <https://www.hesge.ch/head/issue/en/publications/whats-wrong-vienna-declaration-florian-cramer-nienke-terpsma>, consultado el 30 de noviembre de 2023.

18 La declaración sobre los doctorados en artes está disponible aquí: https://elia-artschools.org/page/Florence-Principles-On-the-Doctorate-of-the-Arts?utm_source=chatgpt.com. Existe traducción al español: <https://revistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/quodlibet/article/download/782/376/790>, consultado el 30 de noviembre de 2025.

19 Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2021, p. 174-176.

20 Sobre esta cuestión, véase especialmente Bruno Latour y Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques* (1979), Paris: La Découverte, 1988. Existe traducción al español: *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*, trad. de Eulalia Pérez Sedeño, Madrid, Alianza, 1995.