

## Hacia una transformación de la investigación en arte y diseño. (Objeto estético, creatividad y experiencia)

# 10

*Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que (...) de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o hiperestéticas.*

Gerard Genette. Palimpsestos

### Introducción

La valoración de la cultura de la investigación sobre el objeto estético (las artes y el diseño) y el lugar que a esta cultura se le otorga desde la academia, es un amplio tema para discutir, por las posibilidades que desde la Universidad pueden crearse para favorecer la investigación en las artes y el diseño. Hacer esto no exime al autor de presentar una reflexión sobre la ontología de la obra de arte, sobre el modo de existencia de ciertas artes o de ciertas obras, sobre la atención, la apreciación y el juicio a la experiencia estética.

Estas actividades deben estimularse tanto a escala de la docencia como de la investigación, sin lugar a dudas. Ha sido preocupación y discusión constante en el seno de la Subcomisión de Arte del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes CDCHTA, producir unos criterios y una interpretación colectiva que permita establecer ciertos parámetros –un baremo de condiciones, se le llama en el lenguaje técnico– que permitan valorar científica y críticamente el trabajo artístico, sus proyectos, sus obras y, por qué no, las tentativas estéticas producidas con fines pedagógicos o simplemente producidas como expresión de una subjetividad que exagera aspectos de la indeterminación de la realidad, así como de aquellos desplazamientos fragmentarios de la misma. Darle un sentido a través del juicio, la reflexión, la investigación y percepción de lo producido constituye lo conocido como objeto estético<sup>1</sup>.

1. “Un objeto es peculiar y predominantemente estético, y ofrece el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse una experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos” (Dewey, 2008: 65).

A fin de presentar esta reflexión, que siempre ha actuado como telón de fondo de las discusiones por parte de los miembros de la Subcomisión y de los especialistas invitados a verter sus conceptos y experiencias en su seno, para así poder construir una interpretación, una valoración que fije camino, objetivos a las artes y a las experiencias artísticas desde la academia, me permito presentar una hipótesis de partida: para articular la presencia del objeto estético en el seno de una cultura de la investigación y de la ciencia, es necesario construir una filosofía de este objeto extremadamente analítica y tipológica que articule de manera flexible, pero rigurosa, la relación estética con su quehacer investigativo y pedagógico. Investigación y enseñanza requieren, pues, fijar criterios de valoración, estímulo y análisis a los modos de existencia de las obras artísticas, y a la experiencia subjetiva de estas obras y la de sus creadores.

Esta valoración, estímulo y análisis deben someterse al principio según el cual la obra de arte es el movimiento de expresión de un pensamiento subjetivo canalizado metódicamente, de una sensibilidad que hace objetiva y posible una experiencia estética determinada según ciertas técnicas y procedimientos metodológicos adecuados. Es a este movimiento de construcción y de expresión al que prestamos atención a la hora de darle un estatus académico a la producción estética.

No se trata de ninguna manera de permanecer anclados inconscientemente en la idea —acaso superada en nuestros días— de que el arte tiene una esencia que es manifestar o expresar la esencia del mundo (Hausser, 1977, IV: 550). Esa idea forma parte de lo que algunos críticos han denominado “teorías especulativas del arte” (Schaeffer, 1992: 11). Si el mundo llamado posmoderno ha dado al traste con la idea de esencias ontológicas, mal podríamos nosotros atarnos a cualquier tipo de esencialismo en materia de arte y diseño. Más bien proponemos considerar un sistema de Bellas Artes (Beaux-Arts, Fine Arts) como un sistema específico, separado, autónomo, capaz de darse a sí mismo sus propias leyes y prácticas<sup>2</sup>. A fin de cuentas, desde el siglo XVIII el arte ha sido considerado y aceptado como aquella actividad que se da a sí misma sus propias reglas, lo cual hace referencia a su autonomía. Queda a los críticos (investigación curatorial) describir los mecanismos internos de la producción artística, pero también determinar su estatus ontológico, metodológico y epistemológico.

Este proceso, ni completamente hecho de objetos físicos y materiales, ni completamente hecho de ideas o de sensaciones subjetivas, requiere de la construcción de un espacio intermediario basado en la especificidad de un conjunto de lenguajes artísticos contemporáneo (artes plásticas, musicales, audiovisuales, escultura, diseño, teatro, danza, comunicación visual) y de las idealizaciones a que hace referencia, a sus condiciones de posibilidad y a sus formas de expresión en un medio social y cultural determinado.

En consecuencia, buscaré en el trabajo de la Subcomisión, a partir de mis propias investigaciones en el campo de la arquitectura del paisaje y las de especialistas en otros campos, el apoyo necesario para sustentar la principal tesis que me propongo someter a su discusión: la proposición de que la transformación de la investigación en arte y diseño

2. A este respecto hay en Francia dos fuentes de estudio privilegiadas: Primero, las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) del Abad Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), y luego la obra *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) del Abad Charles Batteaux (1713-1780). En ambas se encuentra la emergencia de la idea moderna de las Bellas Artes y su clasificación oficial en siete campos: poética, elocuencia, pintura, música, danza, escultura y la arquitectura.

debe entenderse en el contexto del desarrollo de las Bellas Artes como un sistema que se nutre de la creatividad y de la experiencia estética como fuerzas motoras. Así ha de ser su enseñanza y el juicio sobre su naturaleza, su proceso y resultados. No se trata de manera alguna de un problema técnico: que una Subcomisión de Arte se reúna para dictarles pautas o criterios a los artistas-creadores, según los cuales serán evaluados sus proyectos, designado su financiamiento y juzgada la calidad de sus producciones. Se trata, en sentido más amplio, de definir las condiciones necesarias y suficientes para considerar la investigación y la producción del objeto estético como una obra de arte y sus capacidades de difusión y enseñanza. “El medio de expresión en el arte –escribe Dewey– no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (Dewey, 2008: 324). En ese sentido los agentes relevantes en el arte (los artistas, el público, los curadores, las instituciones artísticas, la academia, el mercado) aparecen como “modos de relación” que afectan la producción artística, la percepción y su específica codificación estética. En la academia las cosas ocurren dentro de otra perspectiva: la justificación de la producción artística y su alcance, tomando como comparación los parámetros de la ciencia. Si el arte es la materia de una experiencia, de una emocionalidad, de un lenguaje (Collingwood, 1938: 5-7) esto nos lleva, incluso, a repasar la tentativa de definir el propio término ARTE. Algo que remonta muy lejos en la historia y sobre lo cual mucha tinta se ha vertido (Ambrozic-Vettese, 2013).

### Definir el arte y la creatividad artística

La primera definición o forma de entender el arte –la teoría de la imitación<sup>3</sup>– como un proceso de imitación de la naturaleza y del universo, parece haber sido muy satisfactoria al menos hasta la primera mitad del siglo XIX. Pero esa manera de reproducir imitativamente cada uno de los objetos no estuvo exenta de dificultades, las cuales salieron a la superficie a través de la conocida como teoría expresiva del arte. Según esta teoría la actividad artística expresa un conjunto de características subjetivas, lo que remite a una cierta propiedad que relaciona las obras con el estado anímico, intelectual y emocional del artista. Sin embargo, como investigadores en esta área lo han puesto de manifiesto, tanto la teoría de la imitación como la teoría de la expresión resultan inadecuadas para explicar la complejidad del fenómeno (Dickie, 1973; Aumont, 2001). Tratar de insertar el arte dentro del muy rígido parámetro de la definición hace que se pierda uno de sus rasgos más significativos: el carácter aleatorio, contingente o hasta accidental de ciertas obras consideradas como artísticas. Y si a esto añadimos que el arte siempre será y ha sido habilidad del hombre para crear –más allá de la mera imitación o expresión– esto nos obliga a considerarlo dentro del contexto muy particular de su desarrollo histórico. Así lo sugiere y lo enseña a través de toda su obra el gran historiador del arte Ernst Gombrich, quien en todo momento recordó que la historia de los grandes prodigios fue eterna fuente de inspiración para los artistas de su época y de cualquier época. Ellos siempre inspirarían la búsqueda de los más altos valores de la belleza, de lo sublime y de una genuina creatividad.

3. La teoría de las Bellas Artes que Batteaux presentó en la referencia citada se reducía a afirmar que la característica común a todas ellas es que imitan la realidad.

Incorporar la historia a la definición del arte como habilidad de crear, nos remite a dos conclusiones sumamente interesantes:

1. No tenemos un auténtico conocimiento y valoración de las obras de arte si no es en su historia y en el contexto de su época. En consecuencia, sólo seremos capaces de dar un juicio certero a su producción, siempre que las veamos provistas no solamente de su etiqueta simbólica y creativa, sino de su fecha de producción personal y actual. En nuestra época –por ejemplo– es difícil entender –y mucho menos valorar– la producción artística si no la insertamos dentro de la corriente globalizadora del arte y de sus instituciones, además de su vinculación a la revolución digital. Pensar en el arte, requiere leerle no como un objeto entre otros, como un objeto de conocimiento –al menos valorarlo solamente como objeto de conocimiento– porque el arte es mucho más que eso: el arte es una experiencia estética que puede llegar a ser una parte del mundo, en la medida en que es algo hecho, elaborado, creado, pero al mismo tiempo se presenta separado del mundo. Esta doble y por veces ambigua significación del arte –ser parte del mundo y aparecer separado de él– es lo que constituye su importancia y complejidad. El arte, escribía el filósofo norteamericano John Dewey en 1934, cuya definición del objeto estético adoptamos en este trabajo, es una experiencia estética que constituye un acto de expresión, cuyo resultado es el objeto expresivo. De eso se trata, de producir un objeto que expresa, refleja o representa una realidad exterior o íntima. Así, el artista pinta, esculpe, graba, baila, gesticula, modela, dibuja, escribe, compone, y al hacer esto produce un resultado que es al mismo tiempo percibido. La percepción forma parte de la producción: “El proceso del arte en la producción se relaciona orgánicamente con lo estético en la percepción” (Dewey, 2008: 57). Es decir, que la percepción visual en el arte es también considerada como una actividad cognitiva, productora de conocimiento (Arnheim, 1969).
2. Pero, hay más, con estas consideraciones que evocan una definición del arte: ¿Cómo dar, hoy y siempre, un destino particular a ciertas producciones humanas marcadas con el glorioso sello del arte? ¿Cuál es esa misteriosa cofradía de artistas que en todas las sociedades y épocas ha tenido sus reglas, a veces para organizarse secretamente, a veces, por el contrario, para desplegarse del modo más visible posible? ¿Quién decide mostrar como artística tal o cual imagen, tal o cual objeto, tal o cual composición? ¿O, es preciso creer que los objetos son artísticos en virtud de propiedades intrínsecas? Considero que más allá de todos los baremos que un CDCHTA, una universidad o cualquier otra institución puedan darse para valorar objetivamente un producto que es altamente subjetivo, el elemento clave aquí –aparte de la percepción por el artista a que hicimos referencia– es su recepción por parte del público, por parte del canon de las artes que gobierna una sociedad y una época determinada. En el ámbito de las artes (visuales, musicales, audiovisuales, escenográficas, el diseño y la comunicación visual) la investigación, experimentación y producción se realiza en la conjunción entre búsqueda plástica, visual, musical, escénica; en sus relaciones con otras disciplinas científicas y humanísticas y haciendo uso de un modelo de investigación conceptual y creativo. Pero, en última instancia, los objetos estéticos sólo adquirirán el estatus de artísticos en la medida en que tomen parte en un “ritual de consumo” (Aumont, 2001:

9). En palabras de Gombrich, un objeto estético se convertirá en una maravilla del espíritu, en un objeto de gran valor, digno de admiración, en la medida en que contribuya a la formación de un “público de entendidos”, capaces de escoger entre lo bueno y lo mejor (2005: 5)<sup>4</sup>. Y esto se logra no solo mediante la producción artística, sino también a través de la investigación y la educación en esta disciplina.

Para complementar una posible definición del arte tenemos que preguntarnos con mayor insistencia qué se entiende por creatividad en las artes. La pregunta es apremiante, ya que la palabra ha sido un tanto banalizada en nuestros días. Siguiendo de nuevo a Gombrich, ser creativos incluye y nos exige también ser selectivos, ser críticos y esto, como suele ocurrir con los evaluadores y árbitros académicos, demanda ejercitar la elección. Puede decirse que las artes son acumulativas como lo son las ciencias. Cada artista o científico se basa en los logros de sus predecesores. Esto ya lo enseñaba para las ciencias Thomas S. Khun en su *Estructura de las revoluciones científicas* en 1962. La creatividad en la ciencia supone la forja de un eslabón más en la cadena de una tradición de investigación que se extiende hacia el pasado durante siglos e, incluso, milenios. Pero también existen aspectos de las artes, tal como lo enseña la Historia del Arte, que exhiben este carácter acumulativo; especialmente en el desarrollo de los diferentes tipos de representación (pictórica, realista, abstracta, conceptual). Gombrich ejemplifica este carácter acumulativo en relación a las artes de la manera siguiente: “El claroscuro de Rembrandt, la luz de los paisajes de Cuypp, o el modo en que Terborch pinta el terciopelo, pueden ser descritos como refinamientos y modificaciones de métodos desarrollados a lo largo de muchos siglos en una cadena ininterrumpida de tradiciones en progreso” (2005: 6). De manera que si bien los objetivos del arte no son tan estables como los de la ciencia, se puede afirmar que las artes son acumulativas en el sentido de que pueden ser entendidas como un despliegue y crecimiento a través de una larga cadena de descubrimientos y aportaciones. El mismo medio artístico sugiere al artista nuevos efectos que puede explotar y explorar. Una vez que esos efectos son aceptados y disfrutados por el público, la siguiente inteligencia creadora puede comenzar desde allí y encontrar, a partir de nuevas combinaciones de esas configuraciones y estructuras, nuevas e inesperadas riquezas que transmitirá a sus sucesores. Cada arte mantiene –concluye Gombrich– una relación intensa con el medio, con su lenguaje específico. “¿No es verdad que podemos observar cómo Vermeer van Delft modificó y transfiguró el rico y sutil lenguaje de la pintura de género holandesa, hasta grados inusitados de refinamiento e intensidad?” (2005, p. 8).

De esta manera propongo que en nuestro medio artístico y estético no priven las posturas rígidas. Se admiten la frivolidad y las fantasías sin perder, no obstante, la seriedad del acto creativo que hay detrás de cada producto y de su proceso. Al conferirle el estatuto de arte a un objeto, se le añade una cierta responsabilidad en relación al objeto producido y a su difusión, sea en el aula de clases, por parte de museos, salones de arte, conciertos, cursos o exhibiciones. Es decir, por parte del aparato cultural e institucional que vela por el desempeño artístico de una sociedad en un momento dado. Pero también por parte de

4. Cuando Gombrich habla de la excelencia artística, se refiere a la presencia de “una audiencia crítica, de un público de connoisseurs o entendidos capaces de discernir, cuyos elevados estándares críticos no permitan que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor” (2005: 4). En consecuencia, para nuestro propósito en este trabajo, es importante el papel del árbitro, del evaluador, pero no podemos olvidarnos del papel del consumidor, del mecenas o del cliente, ya que constituyen un importante elemento en la ecuación.

una teoría del objeto estético. Esto nos lo enseña otro especialista de la teoría estética y de la práctica artística, el norteamericano Arthur Danto, al señalar: no hay mundo del arte sin una teoría artística, “la teoría hace al arte posible” (1981, pp. 110-135). Lo cual nos lleva al menos a dejar planteada la cuestión del lugar que la teoría cumple en la creatividad artística: La teoría como una práctica del arte<sup>5</sup>. Si la teoría hace posible la producción del objeto estético en cualquiera de sus variantes, podría suponerse que esta es una de las condiciones que gobierna el proceso de investigación en arte y diseño. Condiciones que pueden ser –al mismo tiempo– resultantes no sólo de la investigación sino también de la sistematización crítica de las prácticas artísticas resultantes. Allí es donde el papel de la crítica y de los críticos –para nuestro efecto, léase los evaluadores y árbitros o las investigaciones de los curadores– ocupa un lugar decisivo en el carácter acumulativo y progresivo de las artes (Kraut, 2007). La cuestión es relevante, porque se deja atrás aquella noción de que el arte es en definitiva una forma sensorial de la realidad, donde el elemento emocional, inspirativo y especulativo –en dos palabras, la experiencia creativa– son su componente esencial. Acaso sea en el mundo contemporáneo la relación del arte con la teoría uno de los aspectos más intrigantes y novedosos a la hora de calibrar los proyectos de investigación artísticos y sus alcances<sup>6</sup>.

Como se deriva de lo anterior, el arte no acepta una definición total que contenga y reconstruya el significado del término. Circunscribirlo a un aspecto ignora otros que forman también parte del concepto. De manera que se impone, al menos como aproximación, una versión ecléctica pero alternativa:

El arte puede representar cosas existentes, pero puede también construir cosas que no existan. Trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero puede también emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque. Como todas estas son funciones del arte, no puede ignorarse ninguna (Tatarkiewicz, 1997: 63).

### Política de investigación, docencia e interdisciplinariedad constitutiva

Con esta complejidad puesta por delante, no es extraño que en las facultades, departamentos y escuelas de arte no sólo de Venezuela o de Latinoamérica<sup>7</sup>, sino de todo el mundo, se viva un intenso debate sobre cuál debe ser el diseño curricular de los títulos de grado y de post-grado en el ámbito de las Bellas Artes, o cual deben ser las perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. Uno de los términos que han tenido mayor acogida es la interdisciplinariedad, íntimamente ligada a los contenidos transversales. En las escuelas de arte estadounidenses e inglesas, por ejemplo, gran

5. En relación al tema, recomiendo revisar la interesante publicación periódica británica *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, en particular el vol. 2, 2009.

6. Un afamado crítico de arte coloca las cosas de la manera siguiente: “La práctica del arte contemporáneo está ahora altamente saturada con el conocimiento teórico lo cual deviene una práctica de investigación en sí misma. Los artistas no sólo toman el criticismo y la negociación, sino que también integran los métodos de investigación y el conocimiento científico en sus procesos artísticos, en un grado tal que parecen estar desarrollando una forma independiente de conocimiento” (Busch, 2009: 1).

7. Ver, por ejemplo, para el caso de Brasil y Argentina los trabajos de Fajardo-González, 2010 y García-Belén, 2011, respectivamente.

parte de las propuestas quedan agrupadas bajo el concepto “new genres” (nuevos géneros), a modo de un cajón de sastre donde cabe todo: las instalaciones, el performance, el arte medioambiental, el cibernético, las artes escénicas, etc. Este auge de programas modernos suscita una serie de interrogantes: ¿Deberían elaborarse programas de colaboración interdepartamental? ¿Cómo potenciar la comunicación del saber disperso entre una multitud de instituciones académicas? ¿Cuáles son los límites entre la visión tradicional y la contaminación absoluta de las categorías artísticas? ¿Cómo resolver el dilema: volver al carboncillo, al lienzo o la tableta gráfica? Más aún, ¿encontraremos la solución en planteamientos que enfrenten las ciencias a las artes, por razones teóricas y metodológicas? En muchos casos, el ámbito docente en las artes ha acogido numerosas prácticas modernas de un modo un tanto acrítico y casi obligado; en otros casos lo ha hecho por las presiones públicas y/o académicas inmersas en la retórica de la innovación. Y, por supuesto, nadie es inmune a la presión mediática del mercado que obliga a ofrecer unas imágenes institucionales para su programa de difusión y propaganda cultural en la era digital, donde el emblema por excelencia, como receptáculo idealizado de todos los saberes posibles pasa por lo digital.

Esta interdisciplinariedad en materia de creación artística y de las ciencias es una exigencia de la multiplicidad misma de los objetos de investigación, los cuales van de la literatura (poesía, retórica, ficción) a las artes visuales (pintura, cine, diseño gráfico, etc.), pasando por los estudios teatrales y la música. Todas estas disciplinas contienen modalidades de representación, estatus metodológicos, dinámicas históricas y culturales, al igual que funciones sociales muy diversas, lo cual implica modos de enfoque diferenciados. Incluso la interdisciplinariedad no abarca adecuadamente la situación. Ya sabemos que el artista crea pequeños universos con gran obsesión y destreza que escapan a cualquier encasillamiento. Sin embargo, acogemos el término como constitutivo de una plataforma que abarque la pluralidad de objetos y de enfoques en aras de una transformación en materia de investigación en arte y diseño. La inevitable –e indispensable– multiplicidad de enfoques epistemológicos o cognoscitivos van definiendo una cierta complementariedad de miradas y métodos consagrados a un mismo objeto. La investigación en artes visuales requiere también de la intervención conjunta de un método histórico que aporte el contexto, de investigaciones iconológicas, de reflexiones sobre las modalidades representacionales y perceptuales.

En esta materia, entonces, múltiples perspectivas y desarrollos parecen particularmente importantes, de manera de ir construyendo una política de investigación y docencia en el área. Algunas reorientaciones se refieren:

- Al apoyo a proyectos de investigación colectivos y a la conformación de grupos que vayan constituyendo un corpus temático de referencia, un banco de datos bibliográficos, una puesta en práctica de metodologías y enfoques que sirvan de apoyo a la docencia. De esta manera se van formando los cánones artísticos que regirán la transmisión y desarrollo de los modelos de investigación.
- Estimular la transferencia de información y de reflexión entre diversos géneros artísticos y modelos estéticos, aprovechando las ventajas presentes en este mundo globalizado.
- Al estímulo de la experimentación metodológica y la reflexión teórica mediante las actividades extracurriculares (seminarios, simposios, conferencias, intercambio académ-

mico), de manera que trabajos empíricos y reflexión teórica nutran los programas de investigación y docencia. Es decir, el estímulo a una confrontación permanente con la realidad y con la teoría.

- Todo lo anterior derivaría en el desarrollo de una política científica verdaderamente interdisciplinaria y constitutiva, cuya necesidad es evidente para todos los agentes de la investigación en el dominio de la creación artística y el diseño. Aprovechándose, de esta manera, todos los investigadores individuales y equipos de investigación ya comprometidos con proyectos en desarrollo. Esto reforzaría los cuadros profesoriales que vayan dando a los programas de docencia una estrategia estimulante a la constitución de un sistema de Bellas Artes autónomo y sólido que allanaría el camino –en su relación con la ciencia– a interrogantes del tipo: ¿Qué significa la investigación en las ciencias y las artes? ¿Cuáles son las condiciones que definen y guían la representación artística y la explicación científica? ¿Hasta qué punto las artes y las ciencias se intersectan? ¿Cómo definir las cualidades específicas de cada una? Y ¿Cómo las ciencias y las artes pueden beneficiarse mutuamente?

Los resultados aclararían aquellas cuestiones relativas a procesos metodológicos y de investigación que tiendan a buscar nuevos conocimientos. Pero al mismo tiempo se requieren bases para la institucionalización de programas de investigación que legitimen los métodos y la epistemología de la producción artística, dando el contexto innovador a los programas de estudio en las artes y el diseño. Al final de cuentas, el verdadero mediador en todo este proceso –más allá del artista, del crítico, del curador, del público o del mercado– es el arte mismo, el producto estético per se. Hablar de arte y diseño, estimular su desarrollo según criterios académicos, significa exigir al creador ante todo, una preparación metodológica y teórica que no le eximan de ese sentimiento íntimo que lo vuelva hombre de su tiempo y de su espacio.

## Conclusiones

Los esfuerzos derivados de nuestro trabajo se concentrarían en dos frentes: en el sistema educacional mismo y en la producción artística-investigativa, donde el primero seguiría o reflejaría de cierta forma al segundo. En las prácticas artísticas contemporáneas se impone ese enfoque interdisciplinario donde el objeto de estudio es bien flexible y amplio, siempre y cuando esté sustentado en un contexto apropiado, en una metodología y en un proceso de producción sistemático. El campo del arte y el diseño se convierte de esta manera en un campo de posibilidades, de intercambio estético y de análisis comparativo. Los resultados serán novedosos modos de enseñanza, de percepción y de pensamiento que exigen nuevos modelos institucionales en términos de estructura y currículo. Esto lleva a instituciones como los CDCHTA de nuestras universidades a considerar la investigación en arte y diseño como procesos de producción de conocimiento, más que como actividades meramente especulativas. Lo que requiere definir y adoptar nuevos parámetros para la discusión, la producción y evaluación.

Así pues, queda claro que las prácticas artísticas no son en absoluto privilegio de las instituciones del arte, sino que se encuentran también interactuando con las de la ciencia



según un modo específico para cada una, al cual resultaría imprudente aplicar criterios excluyentes.

Espero que me hayan seguido hasta aquí y que las consideraciones de la Subcomisión Técnica Asesora de las Artes, del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes, de la Universidad de Los Andes, estimule una serie de discusiones sobre la investigación en arte y diseño o la producción en estos campos basada en la investigación. De esto depende el nuevo papel que las artes y las instituciones artísticas como la Facultad promotora de estas Jornadas han de jugar en el contexto más amplio de la globalización del conocimiento y el remozamiento de la investigación en programas artísticos. Pensar en el arte y pensar a través del arte dejará de ser dominio privilegiado de academias artísticas, de museos y demás centros de curaduría para ampliar los desafíos de la universidad del presente y del futuro.

## Referencias Bibliográficas

- Ambrozic, Mara- Angela Vettese (eds.) (2013). *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*, Sternberg Press, Berlín.
- Arnheim, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. Universidad de California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- Aumont, Jacques (2001). *La estética hoy*. (Traducido del francés por Marco Aurelio Galmarini), Cátedra, Madrid (1998).
- Busch, Kathrin (2009). *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, volume 2, No 2, primavera.
- Collingwood, Robin George (1938). *The Principles of Art*. Oxford University Press, Oxford.
- Danto, Arthur (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. (Traducido del inglés y prólogo por Jordi Claramonte), Ediciones Paidós, Barcelona (1934).
- Dickie, George (1973). *Defining Art* en Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Allyn & Bacon Inc., Boston.
- Fajardo-González, Roberto (2010). *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario*. (Hacia una perspectiva semiótica), S/E.
- García, Silvia Susana-Belén, Paola Sabrina (2011). *Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística*. *Paradigmas*, volumen 3, No 2, julio-diciembre, pp. 89-107.
- Gombrich, Ernst (2005). *Tradición y creatividad*, The Gombrich Archive, Londres (conferencia pronunciada en Amsterdam el 14 de octubre de 1982).
- Hausser, Arnold (1968). *Historia social de la literatura y el arte*, 2 tomos (traducido del alemán por Felipe González Vicen), Ediciones Guadarrama, Madrid, 4ª edición, (1953).
- Hausser, Arnold (1977). *Sociología del Arte*. 4 tomos (traducido del alemán por Vicente Romano Villalba), Ediciones Guadarrama, Madrid, 2ª edición, (1974).
- Schaeffer, Jean-Marie, (1992). *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, París.

- Tatarkiewicz, Wladislaw, (1997). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética (presentación Bohdan Dziemidok; traducción del polaco por Francisco Rodríguez Martín), Tecnos, Madrid (6a edición), 1976.