

La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso

Silvia García y Paola Belén

Cátedra de Estética / Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Bellas Artes (FBA)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

silgara06@hotmail.com

pbelen81@hotmail.com

En Argentina, durante las últimas décadas, se ha iniciado un incesante proceso de desarrollo de investigación artística que ha posibilitado a los artistas y diseñadores incorporados a la vida universitaria, el ingreso a los circuitos oficiales de investigación. Este proceso ha generado en la propia comunidad académica y artística, una serie de controversias en torno a la dicotomía histórica entre hacer y pensar que ha dado lugar a la formulación de varias interrogantes sobre la necesidad y la posibilidad de investigar el arte, estableciendo además una compleja trama de respuestas que desarticuló el escenario concebido por la tradición moderna, volviendo necesario un reordenamiento intelectual que nos habilite a pensar dicha complejidad.

Una primera pregunta que surgió: ¿es necesario investigar arte? Pensar la necesidad de indagar el mundo del arte, transformándolo en objeto de estudio, implica primero reconocer que la obra de arte genera conocimiento y que este conocimiento sin ser necesariamente científico nos permite interpretar la realidad.

El proceso de conocimiento es un proceso muy complejo en el cual la percepción de un “objeto” no se da inmediatamente sino a través de mediaciones culturales, dentro de las cuales el lenguaje,

en tanto sistema clasificatorio de la experiencia, desempeña un papel fundamental.

En tal sentido, Héctor Vázquez dice que las relaciones entre lenguaje y conocimiento no se encuentran de ninguna manera despejadas y constituyen uno de los dilemas fundamentales de la epistemología de nuestros días.¹

Desechando las tesis reduccionistas que, sin considerar el carácter sistémico de la cultura, ni las mediaciones que inciden en su percepción, disuelven la realidad en el lenguaje, optamos por asumir una postura que establece los mutuos condicionamientos de las categorías gramaticales y lógicas de manera tal que la estructura de cada lengua implica un condicionamiento (y no un determinismo) de fundamental importancia en la construcción de la percepción de lo real.

Allport y Pettigrew han utilizado pruebas mediante las que lograron evidenciar la dificultad de los zulúes para la percepción visual de las figuras rectangulares y la elaboración del concepto de rectangularidad, debido a que su percepción se ha configurado en función de las figuras redondeadas de las aldeas.²

Existe, por lo tanto, un condicionamiento psico-socio-cultural de la percepción que opera sobre el sistema categorial de referencia, mediante el cual el sujeto conoce al "objeto". Dicho condicionamiento, siempre referido al momento y al lugar, se articula:

1. A través de las estructuras de la cultura; pautas de conducta, valores internalizados, configuración socio-cultural del carácter y de la personalidad, etc.
2. A través del lenguaje que obra como clasificador de la experiencia.³

¹ El autor se refiere a que las interrelaciones entre simbolismo, hermenéutica y reflexibilidad, adquieren, desde diversos dominios disciplinarios, y a partir de distintas perspectivas teóricas, una densa multidimensionalidad cuyas características fundamentales deben considerarse con seriedad, si se desea asumir críticamente una postura al respecto

² Allport, G. W. y Pettigrew, T. F., "Cultural influence on the perception of Mouvement: The trapezoidal illusion among Zulus", en *Journal of Abnormal and Social Psychology* 44, pp. 104-111, 1975.

³ Vázquez, Héctor. *La investigación sociocultural. Crítica de la razón teórica y de la razón instrumental*, Biblos, Buenos Aires, 1994, pp. 14-15.

Las ciencias forman un cuerpo de conocimientos que denominamos científico. Pero éste no es el único modo de interpretar la realidad. Existe además una aproximación a la misma desde el sentido común (siempre histórica y culturalmente condicionada), y es posible asimismo un conocimiento mítico, mágico, religioso, filosófico y estético del mundo fenoménico.

Sin embargo, a lo largo de la historia, no siempre se ha considerado que el arte puede proporcionar saberes. Sin duda, la objeción principal ha sido aquella que iguala conocimiento con conocimiento objetivo. Desde la concepción basada en la ciencia moderna, este último “debe entenderse como un tránsito del sujeto concreto (con sus inclinaciones individuales, determinación histórica y social, etcétera) al sujeto epistémico (un sujeto que sólo toma decisiones, como asentir o negar una proposición, en función de la información relevante)”.⁴

Al respecto, Karczmarczyk agrega que en el siglo XIX las ciencias naturales encontraban en el método inductivo una garantía de la realización de ese tránsito, y tal método era entendido como un conjunto de reglas impersonales que hacía obligatoria una conclusión para cualquiera que considerara una cierta cuestión. Conocimiento era, entonces, solamente lo que podía decidirse de esa manera.

Así, en el horizonte definido por la ciencia y la filosofía modernas las experiencias que interesan al ámbito científico, las genuinamente cognitivas, son aquellas que pueden repetirse; y lo real es, en definitiva, lo que se puede experimentar de manera repetible.⁵

De acuerdo con esta tradición gnoseológica, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción resulta una paradoja, dado que el mismo sólo puede alcanzarse cuando se supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento.

⁴ Karczmarczyk, Pedro, “La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer”, en *Analogía Filosófica*, año XXI, n° 1, 2007, pp. 129-130.

⁵ *Ibidem*.

Mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo, haciendo obligatoria la adopción de ciertas verdades que sólo ella puede proporcionar, el arte no tiene método ni reglas que garanticen el logro de una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte, por ser producción ficcional que suspende tal referencia, queda relegado de su ámbito.⁶

La obra de arte, en tal sentido, estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber conocimiento de lo único? ¿Cómo pueden experiencias no controladas voluntariamente ser experiencias de algo real? ¿Qué tiene de importante y significativo esa individualidad que es la obra de arte para reivindicar su carácter cognitivo?

Las concepciones modernas no sólo han modelado la noción de conocimiento, sino además las reflexiones en torno al arte y lo estético.

Algunas nociones habituales en torno de la producción artística han puesto énfasis excesivo en la creatividad, la emoción y la inmediatez, alimentando de este modo la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista y sólo necesita tomar cuerpo en algo.

Respecto de la recepción, en tanto que Alexander Baumgarten asignó al dominio de lo estético el valor de conocimiento, Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* consideró que el juicio de gusto no es cognoscitivo.

El término *aisthesis* —origen de la palabra latina *aesthetica*— significó para Baumgarten la respuesta subjetiva sensual a

⁶ Gaut, Berys. "Art and Knowledge", en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 439-441. Cf. CASTRO, Sixto: "En defensa del cognitivismo en el arte", en *Revista de Filosofía*, Volumen 30, Nº I. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 154-155.

los objetos, es decir, la gratificación de una sensación corporal, antes que los objetos mismos. A este saber, ligado a la sensación corporal, Baumgarten lo llamó también “arte de la razón análoga” o “arte del pensar bellamente”, y la perfección del conocimiento sensible, la belleza, se convirtió en el fin y objeto de la estética.

La experiencia estética es entendida entonces como un conocimiento, pero exclusivamente sensible, y se trata, por lo tanto, en el marco del pensamiento ilustrado, de un conocimiento inferior del que la razón no puede dar cuenta. La belleza se convierte así en algo indefinible, es un “*je ne sais quoi*”.⁷

Kant, por su parte, sostiene que el juicio de gusto no es lógico sino estético; esto significa, para él, que no es un juicio cognoscitivo. Agrega que la experiencia estética es desinteresada, dado que el juicio de gusto está más allá de todo interés, ya sea teórico como en el juicio racional, o práctico como en el juicio moral. Es finalidad sin fin que se agota en sí misma.

Para el filósofo de Königsberg, en el ámbito de lo estético no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán, pero como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que guste a un hombre gustará también a otros. Por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una universalidad sin concepto, es decir, que se resiste a que la defina cualquier tipo de reglas. Su no conceptualidad diferencia así la actitud estética de la cognoscitiva.⁸

De la caracterización que ofrecen Kant y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado.

⁷ Jiménez, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 31.

⁸ Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 360.

La concepción de público receptor, formulada en la Europa ilustrada por una burguesía en busca de un ciudadano culto y de buen gusto, magnifica la idea de contemplación y propone una relación de silencio respetuoso ante la obra, vale decir, la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés. “Intimismo, idealidad, espiritualismo, e incluso misticismo, junto con una idea de pasividad o estaticidad, son los aspectos que confluyen en la categoría contemplación”.⁹

A partir de ese momento y durante siglos, nuestra tradición cultural ha considerado que esas eran las condiciones ideales de acercamiento a las obras de arte, e incluso son las condiciones que se ha intentado reproducir en los museos.

Sin embargo, tal carácter espectral, contemplativo y desinteresado ha sido cuestionado por ciertos intérpretes de la experiencia estética posteriores a Kant. Algunos han cuestionado la creencia en la autonomía de la esfera estética, en cuanto ámbito separado de sus equivalentes cognitivo y moral.

Como señala Nelson Goodman, las concepciones tradicionales han concebido “la actitud estética como una contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, una aprehensión directa de lo presentado, incontaminada de toda conceptualización, marginada de todos los ecos del pasado, así como de todas las amenazas y promesas del futuro, ajena a toda empresa”.¹⁰

Goodman, por su parte, considera que la experiencia del arte es una manera de construir el mundo, que más que estática es dinámica. Esto implica la elaboración de discriminaciones y el discernimiento de relaciones, conlleva “interpretar las obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo”.¹¹

⁹ Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2006, p.148.

¹⁰ Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 243

¹¹ *Ibidem*.

La producción y la recepción del arte no son cuestiones ni de pura inspiración ni de contemplación pasiva, sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización. Aquello que conocemos a través del arte, la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en nuestros huesos y músculos tanto como es comprendido por nuestras mentes.

La sensación, el sentimiento y la razón son facetas involucradas en el conocimiento y cada una influye sobre las demás. De este modo, “ni la sensación está tan aislada del pensamiento, ni lo están los diversos sentidos entre sí...”¹²

El arte puede entonces concebirse como una forma de invención y comprensión enriquecedora, organizadora y reorganizadora de nuestra experiencia del mundo. Martin Heidegger dirá que la obra de arte abre o presenta un mundo, nos introduce en la complejidad de un momento de la historia.¹³

El arte pone al mundo en imágenes y sonidos; y si bien la imagen del mundo no puede caber entera en ningún signo, es posible a través de él clarificarla, aunque sea parcialmente. En tal sentido, nos enseña a ver lo que en nuestra percepción cotidiana no hemos visto, aquellos aspectos que en nuestra percepción habitual del mundo quizás pasamos por alto.

La obra de arte es reveladora y generadora de conocimiento; no sólo porque “trae” información perteneciente a un contexto histórico determinado, sino que su comprensión implica percibir lo que la obra nos dice hoy, actualmente, a cada uno de nosotros. Como sostiene Hans-Georg Gadamer,¹⁴ el valor cognitivo de la obra de arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto, el objeto artístico, sino que el conocimiento puede entenderse como

¹² Goodman, Nelson, *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995, p. 239

¹³ Heidegger, Martin. “*El origen de la obra de arte*”, en *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 2000, p.33.

¹⁴ Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p.94.

reconocimiento, hay en ella algo dicho por un hombre a otros hombres. La afección por la obra no es del orden de los datos, sino que éstos son parte de una tarea de la comprensión.

El arte se aprende

Esta aseveración nos lleva a realizar un breve recorrido histórico sobre la formación de los artistas. Al respecto, Sonia Vicente¹⁵ señala que los artistas se han formado de tres modos distintos:

El primer modo es el de la *formación empírica*. Esta modalidad predominó en la cultura occidental hasta el siglo XV. Durante esta etapa el arte era una destreza o habilidad manual y el artista se formaba en un taller, como aprendiz de maestro. Su finalidad era, básicamente, lograr que el discípulo aprendiera el conocimiento de las reglas y lograra la habilidad necesaria para formar objetos de acuerdo con ellas.

A partir del Renacimiento, con los inicios del capitalismo y la incipiente burguesía, aparece la *formación académica*. La Academia, cuyo origen se vio favorecido por el surgimiento de las ciudades modernas, se desarrolló en los siglos XV y XVI como un ámbito de enseñanza informal, que reaccionaba contra el carácter cerrado del mundo medieval, buscando romper con el modo de enseñanza impartido por los gremios, que valoraban los aspectos técnicos en desmedro de la creatividad. En los siglos XVII y XVIII este nuevo espacio se convirtió en el marco institucional adecuado para el impulso de los cambios que requería la época.

En este contexto, el concepto de obra de arte y el rol del artista también se transformaron. El artista convertido en genio produ-

¹⁵ Vicente, Sonia, "Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística", en Gotthelf, René (dir.), *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*, Ediunc, Mendoza, 2006, p. 193.

ce obras cuasi divinas y el producto realizado pierde su función ligada a la ornamentación, al culto, a las necesidades cotidianas y sociales, y adquiere un valor estrictamente estético sustentado en el concepto de belleza y consecuentemente en la producción de sensaciones placenteras en el público contemplador.

A diferencia de las actuales universidades, las academias eran instituciones formadoras cuyos títulos no eran importantes, porque la práctica profesional del artista no necesitaba legitimarse. Éste aprendía el uso correcto de las técnicas y para perfeccionar su oficio, estudiaba anatomía, matemática, geometría y dibujo.

Por su parte, Anthony Blunt expresa que las mismas “trataron las artes como temas científicos, de los que era preciso enseñar tanto la teoría como la práctica, mientras que las corporaciones se contentaron con fijar y perpetuar una tradición técnica”.¹⁶ Poco a poco, sin embargo, la enseñanza académica fue convirtiéndose en un conjunto *perceptivo* de reglas estilísticas, acabando por limitar la libertad creativa de los artistas al imponerles formas de expresión convencionales. Fue así como lo que en principio constituyó un importante impulso para la esfera institucional de las artes acabó por convertirse en un estancado academicismo, cuya crisis en el siglo XIX marcará el inicio del arte de nuestro tiempo.

En paralelo a esta crisis, se producen cambios que modifican el paisaje de la cultura estética de occidente. La aparición de industrias y la posibilidad de reproducir y producir imágenes mediante máquinas revolucionó profundamente la esfera de la producción estética. La irrupción de la tecnología en el mundo del arte canalizada por tres vías concurrentes de experiencia estética, de gran potencia y expansividad, irá consolidándose a lo largo del siglo, modificando el antiguo escenario construido sobre la jerarquía del gusto de lo artístico y la hegemonía del gusto.

Estas vías son: el diseño industrial, la publicidad y los medios masivos de comunicación. Los objetos mecánicos, las máquinas,

¹⁶ Blunt, Anthony, *La teoría de las Artes en Italia 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1979, p.73.

irrumpieron y se multiplicaron con rapidez a lo largo del siglo XIX y la representación visual comenzó a emanciparse de la habilidad o destreza manual, sobre la que se articulaba el privilegio jerárquico de las artes. Estamos ante un proceso de estetización masiva del mundo cotidiano que comienza a desarrollarse rápida e inexorablemente, ocasionando cambios en la circulación y el consumo de objetos e imágenes que requiere de un productor estético preparado profesionalmente.

La legitimación de este nuevo productor amerita no sólo la capacitación sino también el logro de un título, tornando necesario crear carreras universitarias que satisfagan la demanda de profesionales. Surge así el tercer modo de formación en el campo artístico: *la formación profesional*. Este nuevo profesional universitario debe tener tanto competencias teóricas como prácticas. Para satisfacer las demandas del nuevo mercado se elevan las viejas instituciones formadoras de artistas a la categoría de universidades y aparece la licenciatura en artes como la modalidad propia de la titulación.

La licenciatura se propone, además de la formación en el lenguaje artístico específico, la reflexión en torno al rol de la imagen y de la estética en el mundo contemporáneo, la comprensión de los procesos culturales y la capacitación para el desempeño en el campo denominado “la industria de la información” (televisión, radio, medios gráficos, cine, etcétera). Como consecuencia de esta transformación y la ineludible reflexión en torno a las problemáticas artísticas del mundo contemporáneo, aparece la necesidad de realizar investigaciones en arte.

El arte se investiga

A partir de aquí ha surgido un gran interés de muchos artistas-docentes, por iniciarse en las metodologías de la investigación, haciéndose múltiples preguntas acerca de la existencia de una investigación artística, su objeto, su método.

Al respecto, Sonia Vicente¹⁷ tipifica estas preguntas en tres grupos: por un lado están quienes consideran que la investigación artística es en realidad investigación científica que toma al arte como objeto de estudio; otros la homologan con producción artística, y hay quienes consideran que tiene una especificidad propia.

Los que comparten la primera postura sostienen que la investigación sólo puede ser realizada en el plano de la teoría; en tal sentido, en el campo del arte sólo puede haber investigación científica sobre el arte, producida desde cualquiera de las ciencias que se ocupan de él.

Según la autora, “la investigación sobre artes” puede ser definida entonces como aquella investigación que realizan las ciencias cuando toman como objeto de estudio al arte.

Estas investigaciones generalmente traen numerosas dificultades, pues son abordadas desde marcos disciplinares ajenos a los específicos del arte, cayendo en intrincadas investigaciones sociológicas, históricas y filosóficas cuyos resultados no son siempre los esperables.

Otro grupo de artistas-investigadores consideran la producción artística como un proceso de investigación, pero no entendida como científica, sino de un modo análogo. La producción de una obra de arte requiere una indagación previa, una búsqueda que va desde el contexto sociocultural en el que ella nace, hasta los materiales que la obra necesita, para ser lo que debe ser. Dicha investigación no está sujeta a la rigurosidad de un método preestablecido, sino que se lleva a cabo de otra manera.

¹⁷ Vicente, Sonia, *op. cit.*, p. 198.

Para Vicente esta postura enfrenta un inconveniente serio. Las obras tienen circuitos de legitimación que corresponden al campo artístico (salones, salas de exhibición, museos, mercados, etcétera), mientras que las investigaciones se legitiman y se validan en otros circuitos destinados a tal efecto. Estos circuitos existen con anterioridad a la oficialización de la investigación en el campo del arte y requieren que sus resultados circulen a través de ponencias, publicaciones, etcétera, es decir, que circulen expresados en lenguaje verbal.

Como alternativa ante estas dos posturas, existe una tercera, practicada por muchos artistas-investigadores, cuyas características han comenzado a ser objeto de reflexión. Esta postura es la que comparte Sonia Vicente. Desde ella se asume que si investigar es producir conocimientos, la investigación artística es aquella que tiene por objeto “la producción de conocimientos desde el arte”.

Esta definición supone un análisis del arte, pero realizado desde él mismo. El objeto de estudio es, entonces: “El arte mirado desde el arte”. Las investigaciones de este tipo pueden abordar diversos aspectos de la producción artística: el análisis de técnicas y procedimientos; un posicionamiento en el campo artístico; la explicitación de los sentidos de una obra o de una serie de obras; o la explicitación de la poética —suya o de otro artista— en la que está implícita la preferencia por ciertos materiales y técnicas, el conjunto de ideas, sentimientos y valores que tiene cada artista acerca del mundo que vive, del arte del pasado, del de su tiempo y de la obra que realiza.

Es por ello que consideramos importante para un artista tanto la producción artística como la producción de discursos teóricos en torno a obras propias o de otros artistas, pudiendo validar cada una de ellas en los circuitos correspondientes. La obra, una vez concluida, abre un camino de “conocimiento, que es ante todo reconocimiento, imagen humana, signo estético de la distancia que media entre lo que somos y lo que quizá podríamos llegar a ser”.¹⁸

¹⁸ Jiménez, José, *Op. Cit.*, 1992, p. 223.

También es necesario destacar que ambas actividades no son excluyentes una de la otra, dado que según Jiménez "...todas las prácticas artísticas, no sólo han estado siempre ubicadas en contextos culturales e históricos concretos, en los que se determinan sus límites y horizonte, sino que el perfil de esos contextos se ha establecido siempre desde el lenguaje, a través de construcciones interpretativas, teóricas. El arte nunca se bastó a sí mismo (...); por el contrario, las obras y propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de una retórica (en el sentido positivo de la palabra) de acompañamiento, de un lenguaje, cuya función no es 'explicarlas' sino situarlas en un contexto de sentido, de significación..."¹⁹

En tanto explicitación de una poética el discurso artístico constituye una producción de conocimiento realizada por los artistas, que posibilita un acercamiento a la obra y al mundo en que se inscribe, cuyo objetivo no es el de la búsqueda de un conocimiento universal, ni leyes generales aplicables a un conjunto de fenómenos, sino que, por el contrario, se inscribe en la singularidad de uno o varios productos.

La producción y la investigación artísticas nos hablan de una dinámica que hace posible la fijación condensada y la transmisión de experiencias. Esa dinámica no es otra cosa que el carácter simbólico.

... Los procesos de simbolización constituyen la médula de la vida social del hombre: lo que los antropólogos llaman cultura no es sino una condensación objetivada de experiencias humanas, transmisibles de generación en generación, y abierta a un crecimiento y desarrollos continuos.²⁰

¹⁹ Jiménez, José, *Op. Cit.*, 2006, p. 14.

²⁰ Jiménez, José, *Op. Cit.*, 1992, p. 39

Consideraciones finales

Argentina cuenta con numerosos docentes que, además de realizar su labor en el grado, generan nuevos conocimientos a través de actividades de investigación.

En este marco, la Facultad de Bellas Artes propicia el desarrollo de ellas sobre la base del conocimiento del contexto socio-histórico, de los imaginarios que lo sustentan, del debate y la crítica de las propias actividades académicas. Esto demanda una sólida formación que pueda consolidar una praxis tanto artística como docente versátil, con capacidad de apertura y que dé respuestas a las sucesivas transformaciones sociales y culturales.

En tal sentido, la investigación artística significó un avance tanto en el conocimiento académico como en la producción de obras, a más de un considerable desarrollo del pensamiento crítico, cuyo arte requiere de un artista capaz de indagar incluso en las zonas más oscuras, más ocultas de la sociedad para encontrar aquello que fue velado.

Esta tarea no es otra cosa que investigar, cuyo resultado se materializa igual que el experimento del científico, y lejos de pretender encontrar “verdades absolutas” o dar respuestas universales, abre nuevos interrogantes, formula nuevas preguntas acerca del hombre y su relación con el mundo.

La investigación en arte desplegó entonces un abanico de conocimientos. Sin embargo, continúa siendo un desafío en el seno de la comunidad científica, porque aún no ha podido cristalizar su validez en relación con las áreas tradicionales. En este sentido, expresa Juan Samaja: “...debemos reconocer que los hombres toleran muy mal la diversidad y las variaciones de conocimientos. Lo que vale como creencias verdaderas a ciertas sociedades suele ser considerado *creencias falsas* para otras”.²¹

²¹ Samaja, Juan, “La ciencia como proceso de investigación y dimensión de la cultura”, [En línea] http://catedragalan.investigacionaccion.com.ar/archivos/c5554ea9293e19d90b8424b-cd8c107a9_parte_i.doc [20 de septiembre de 2010]

Tanto la investigación artística como la proyectual se encuentran en un proceso de asimilación por parte de las mal llamadas “ciencias duras”; pero sus resultados resultan poco confiables, dudosos en relación con el resto de los miembros de la comunidad científica. Esto es consecuencia de la aplicación de parámetros de evaluación constituidos por indicadores adecuados para las ciencias tradicionales, los cuales no se ajustan a la diversidad y complejidad artística, cuyas investigaciones transitan necesariamente por zonas distantes de la pretendida *objetividad científica*. Las representaciones y percepciones sensibles de los sujetos son datos, aunque difíciles de sistematizar, significativos y, por consiguiente, ineludibles.

La objetividad en el campo de la investigación artística y proyectual tiene el límite de su propia naturaleza. La construcción de su objeto de estudio está en relación con el hombre y sus producciones simbólicas, y el investigador debe enfrentar la tensión entre lo que es vital para el arte y necesario para la ciencia. Pero al mismo tiempo, ser conscientes de estas dificultades facilita una mirada ética en torno a la elección del tema, al desarrollo de una investigación, como también de su transferencia.

Fuentes

- ALLPORT, G. W. y Pettigrew, T. F., "Cultural influence on the perception of Mouvement: The trapezoidal illusion among Zulus", en *Journal of Abnormal and Social Psychology* 44, 1975, pp. 104-111.
- BLUNT, Anthony (1940), *La teoría de las Artes en Italia 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1979.
- CASTRO, Sixto: "En defensa del cognitivismo en el arte", en *Revista de Filosofía*, Volumen 30, N° I. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 147-164.
- GADAMER, Hans-Georg (1997), *La actualidad de lo bello*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- GAUT, Berys. "Art and Knowledge", en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 436-450.
- GOODMAN, Nelson (1984), *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995.
- GOODMAN, Nelson (1968), *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- HEIDEGGER, Martin (1935) "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 2000.
- JIMÉNEZ, José (1986), *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1992.
- JIMÉNEZ, José (2002), *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2006.
- KARCZMARCZYK, Pedro, "La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer", en *Analogía Filosófica*, año XXI, n° 1, 2007, pp. 127-173.
- SAMAJA, Juan, *La ciencia como proceso de investigación y dimensión de la cultura*, [Enlínea]http://catedragalan.investigacionnacion.com.ar/archivos/c5554ea9293e19d90b8424bcd-8c107a9_parte_i.doc [20 de septiembre de 2010]

- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1976), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001.
- VÁZQUEZ, Héctor, *La investigación sociocultural. Crítica de la razón teórica y de la razón instrumental*, Biblos, Buenos Aires, 1994.
- VICENTE, Sonia, “Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística”, en Gotthelf, René (dir.), *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*, EDIUNC, Mendoza, 2006.

Julio Pimentel Tort
Vladimir González Roblero