

# La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior

Óscar Hernández Salgar

## 1. Antecedentes y contexto



Durante los últimos veinte años muchas universidades colombianas, públicas y privadas, han abierto programas de artes visuales, música, artes escénicas y áreas relacionadas. En algunas de ellas, este auge se ha materializado en la aparición de facultades de artes y en los últimos años, adicionalmente se ha empezado a apreciar la aparición de una interesante oferta de maestrías en estas áreas. Algunas universidades, claro está, ya contaban con facultades de artes desde mucho antes de los años noventa. En el caso de la Universidad Nacional, por ejemplo, la Facultad de Artes fue conformada de hecho a partir de instituciones que tenían sus raíces en el siglo XIX. Sin embargo, es a partir de la última década del siglo pasado que se ha notado un crecimiento exponencial en la oferta académica en disciplinas artísticas a nivel superior en el país.

Este fenómeno ha coincidido con una serie de cambios estructurales de la educación superior, tanto en el contexto nacional, como en el internacional. Algunos hitos de este proceso han sido La ley 30 de 1992, que organiza el servicio público de la educación superior y la ley 115 de 1994 (Ley General de Educación). En el ámbito internacional cabe resaltar la Declaración de Bolonia, firmada en 1999, que establece unas reglas de juego comunes para el espacio europeo de educación superior.

En este entorno cambiante, las instituciones de educación superior con programas y facultades de artes se han visto en aprietos. Las disciplinas artísticas llevan muchas décadas teniendo presencia en las universidades y adicionalmente en los últimos años la creación de nuevos programas en estas áreas ha sido alentada por parte de las instituciones. Sin embargo, uno de los efectos más notorios de los cambios globales en marcha es que ponen en cuestión el lugar del arte –y de la creación artística– en la Universidad.

De las tres funciones universitarias generalmente adoptadas: docencia, investigación y extensión, en estas instituciones las artes han estado tradicionalmente ligadas a la primera, a través de la formación de nuevos artistas y maestros (bajo esa condición, por ejemplo, se vincularon a la Universidad Nacional instituciones como la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música). Eventualmente, las artes también se han relacionado con la función de extensión, a través de actividades de educación continua y “extensión cultural”. Durante varias décadas, y en el marco de una universidad orientada principalmente a la profesionalización, las artes en Colombia tuvieron allí un lugar seguro. Sin embargo, a partir de los años noventa la importancia de la docencia empezó a perder terreno frente a la investigación en el marco del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología y el papel que a éste se le asignó en el modelo de desarrollo. Según Ana Rico de Alonso, en ese momento “el verbo ‘investigar’ comienza a conjugarse con el mismo contenido mágico de remedio para todos los males sociales que se le adjudicó al verbo ‘educar’ en las décadas del sesenta, setenta y parte de los ochenta” (Rico, 1996: s.p.).

En efecto, el nuevo modelo de universidad para Colombia plantea que estas instituciones deben ser entendidas como centros de producción de conocimiento que aporten al desarrollo del país. Y la producción de conocimiento en estos contextos se entiende como un sinónimo de investigación. En ese sentido, la política de CT&I evidencia la necesidad de articular las actividades de ciencia, tecnología e innovación con la política de competitividad en la búsqueda de un desarrollo económico sostenible, basado en la transformación del aparato productivo con miras a la generación de valor agregado (Santamaría et al., 2011: 89, 95). El espíritu de la política se puede resumir en la siguiente frase:

*La intervención del Estado en el fomento de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, es el reconocimiento de que la creación de conocimiento es un bien público con rendimientos crecientes, y que solo con la palanca de la inversión pública se puede llegar a los niveles de investigación socialmente deseables, es decir, los que mayor impacto tienen sobre la productividad, la competitividad, la generación de ingresos y el bienestar de la población (Colciencias, 2008:25).*

De acuerdo con esta política, la investigación es asimilada a la producción de un conocimiento capaz de impactar la productividad y la competitividad, generando un valor económico. Como efecto, otras formas de investigación, como la que se realiza tradicionalmente en las humanidades y algunas de las ciencias sociales empiezan a aparecer gradualmente, y en virtud de esta nueva concepción de la investigación, como actividades “secundarias” que revisten cierto interés intelectual, pero poco o nada pueden aportar al desarrollo de Colombia.

Sin embargo, las nociones de investigación que se manejan al interior de las IES no siempre van en el mismo sentido señalado por la política de CT&I. Esto es así porque el marco que regula la ciencia, la tecnología y la innovación no coincide –aunque se superpone– con el marco que regula la educación superior. Así, por ejemplo, el decreto 80 de 1980 consigna que la educación superior promoverá “el conocimiento y la reafirmación de los valores de la nacionalidad, la expansión de las áreas de la creación y goce de la cultura y la incorporación integral de los colombianos a los beneficios del desarrollo artístico, científico y tecnológico” (Art. 3). En un sentido similar, la ley 30 de 1992 establece que entre los objetivos de la educación superior está el de “Conservar y fomentar el patrimonio cultural del país” (Art. 6) y más adelante señala que los campos de acción de la educación superior son: “el de la técnica, el de la ciencia, el de la tecnología, el de las humanidades, el del arte y el de la filosofía” (Art. 7).

Así, dentro del marco que regula la educación superior, las universidades han tendido tradicionalmente a definir la investigación ampliamente, como un proceso sistemático de indagación que parte de una pregunta o problema y alcanza resultados de conocimiento nuevo, que pueden ser comunicados y que obedecen a mecanismos de legitimación propios de cada comunidad académica. Este tipo de definiciones cobija una amplia gama de actividades investigativas y creativas tanto en las ciencias naturales y las ciencias sociales, como en las humanidades. A manera de ejemplo, en la Universidad Nacional, el SIUN (Sistema de Investigación de la Universidad Nacional) asume la misión de: “garantizar la continuidad y coherencia en el fomento, el desarrollo y la consolidación de la ciencia, la investigación, la creación artística y cultural, la innovación y el desarrollo tecnológico” (Fomento de la investigación, 2010: 14).<sup>1</sup> Sin embargo, en los últimos años, en algunas instituciones se ha ido adoptando una noción de investigación más restringida, que hace énfasis en la necesidad de generar aportes cuantificables al avance económico del país a través de desarrollos tecnológicos y que basa la valoración del conocimiento en sistemas internacionales de indexación manejados por grandes corporaciones. Un ejemplo de este cambio gradual de lenguaje se encuentra en la política de investigación de la Universidad de Antioquia, formulada en 2001, que señala como finalidad de la investigación: “la generación y comprobación de conocimientos orientados al desarrollo de la ciencia, de los saberes y de la técnica, y la producción y adaptación de tecnología para la búsqueda de soluciones a los problemas de la región y del país” (Acuerdo 204).<sup>2</sup> Ante esto, se han elevado voces que, dentro del espíritu de la autonomía universitaria, invocan el principio de la libertad de investigación para defender la investigación básica o fundamental, que no siempre lleva a resultados que puedan ser aprovechados económicamente. Pero en todo caso el debate está abierto, y aunque algunos campos del conocimiento resulten más afectados que otros, en realidad los cambios introducidos por el discurso de “I+D+i” han generado impactos relevantes en todas las formas de investigación que se producen en las universidades. Esta tensión es similar a la señalada por Fernando Hernández cuando dice:

*La investigación se asocia a cualquier actividad que media entre una posición de inicio (que puede responder a diferentes motivaciones y que parte de diferentes posiciones) y la consecución de un resultado (...) pero esta es sólo una definición derivada de lo que tienen en común todas las experiencias a las que puede aplicarse este término. Para vincularla a lo que sería la investigación universitaria se requiere recorrer otros caminos y realizar otras matizaciones(2006: 19-20).*

Lo anterior permite sugerir que existe una brecha entre la complejidad y amplitud de la noción de investigación que se maneja en el mundo académico y su materialización en reglamentos, normativas y sistemas de información de las instituciones universitarias. Y la producción de conocimiento en las áreas artísticas parece estar tan profundamente sumergida en esta brecha, que algunos incluso se preguntan “¿Cuál es el papel de las facultades de arte dentro de las universidades colombianas?” (Santamaría et al., 2011: 89).

En el centro de todo este proceso de cambio se encuentra el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias, que es la entidad encargada en Colombia de velar por el cumplimiento de la política de CT&I. Más allá de los cambios abruptos que se han presentado en los últimos años en la dirección de Colciencias, es claro que las convocatorias, los documentos y los mecanismos de evaluación apuntan al fomento de una investigación orientada a desarrollos tecnológicos que impacten el aparato productivo, en consonancia con dicha política. Esta postura ha tenido un fuerte impacto en las universidades en la medida en que las estructuras de producción de conocimiento en estas instituciones han venido adaptándose en la última década a los procedimientos definidos por Colciencias, buscando facilitar tanto el acceso a recursos para investigación, como el reconocimiento de sus investigadores, grupos y productos de investigación, con miras a los procesos de acreditación de programas y a un mejor posicionamiento en los rankings internacionales. En este sentido, si bien las universidades tienen autonomía para formular sus propias políticas, en la práctica sus regulaciones internas dependen cada vez más de la compatibilidad que puedan mostrar frente a los parámetros de Colciencias.

Para las facultades y programas de artes en Colombia, todo este proceso ha generado unos impactos similares a los que la Declaración de Bolonia ha producido en los conservatorios y escuelas de arte europeos. La homologación de títulos en programas de primer, segundo y tercer ciclo ha llevado a estas instituciones la imperiosa necesidad de investigar, lo cual ha generado intensos debates sobre la naturaleza y posibilidades de la *investigación artística*, un asunto al que volveremos más adelante. De la misma forma, en las facultades y programas colombianos de arte se ha sentido una fuerte presión por hacer investigación, aun cuando no siempre existan las condiciones técnicas y humanas para ello.

Como consecuencia, se produce la sensación en muchos miembros de la comunidad de que la investigación es una imposición “caída de lo alto”, que no obedece a necesidades reales del campo, sino que constituye un requisito de burocracias académicas y un pobre intento de legitimación del arte en la sociedad del conocimiento. En ese sentido, el maestro Andrés Gaitán escribía hace unos años:

*¿Por qué se insiste en adoptar los mismos mecanismos de valoración, los mismos protocolos y las mismas vías de enunciación de las ciencias en el campo de las artes? Mi respuesta a esto (...) es que se ha ido adoptando el sistema científico para lograr que se valoren los procesos de conocimiento propios del arte como algo serio y merecedor de atención... y lo serio siempre ha sido la investigación. Cuando se habla sobre la necesidad de acudir a determinados textos bibliográficos, o cuando requerimos de una sustentación que permita entrever cuál puede ser el resultado de un proceso, o cuando insistimos en que todo el proceso debe estar consignado en un documento, es porque en el fondo todo ello debe tener la “pinta” de una investigación. Y sí, es cierto que todo eso se requiere, pero aun así me pregunto si no hay otra opción, o si al menos sabemos que estamos adoptando una postura nacida del positivismo asociado a las ciencias exactas (Gaitán, 2008).*

Ahora bien, vale la pena señalar una diferencia fundamental entre el proceso europeo y las transformaciones vividas en la educación superior en Colombia. Dado que en Europa estos cambios han estado ligados a la homologación de títulos académicos por efecto de la declaración de Bolonia, el peso de la reflexión ha girado principalmente alrededor de las investigaciones realizadas como requisito para la obtención de un título. Es decir, la discusión ha estado más centrada en los estudiantes y en el papel de la investigación artística dentro de su proceso formativo (López Cano, 2013: 214; Uhía, 2011: 106; Lesage, 2011: 67).

En Colombia, por otro lado, los cambios se han originado en mayor medida a raíz del impacto de la política de CT&I sobre las estructuras y “capacidades” de investigación de las universidades. Desde esta perspectiva, la discusión ha girado en torno a la investigación como una de las funciones sustantivas a ser desarrolladas por los profesores. Por ello en nuestro entorno han ocupado un lugar de mayor relevancia las reflexiones sobre el impacto de la investigación en el reconocimiento de grupos por parte de Colciencias, en el acceso a recursos para la realización de proyectos y en la valoración de la producción artística con miras al ascenso dentro del escalafón profesoral. Si bien es cierto que los procesos de acreditación han exigido una reflexión sobre la naturaleza de los trabajos de grado en disciplinas artísticas, también es cierto que los debates más acalorados e intensos se han dado en relación con la investigación y la creación como actividades del profesorado.

En el caso colombiano, es difícil encontrar reglamentos que, de manera explícita, obliguen a los profesores de las áreas artísticas a investigar. En muchos casos se menciona que los profesores deben contribuir a las tres funciones (docencia, investigación, servicio), pero son pocos los casos en los que la continuidad del profesor dependa realmente de su actividad investigativa. El imperativo de la investigación se manifiesta más bien de manera indirecta a través de lo que Luis Orozco llama Objetos Tecnológicos Informativos (OTI). Los OTI son “traducciones de conceptos a softwares” y constituyen la mediación por la cual los usuarios se relacionan pragmáticamente con los conceptos (2013: 655). Así, por ejemplo, la normatividad de Colciencias se plasma en herramientas como el CvLac y el GrupLac, que son la interfaz a través de la cual los investigadores experimentan en su vida cotidiana el direccionamiento de la política de CT&I. De igual manera, la gestión de la investigación en las universidades contribuye a la implementación de OTI internos a la institución que buscan traducir y articular las políticas institucionales y estatales en mecanismos, procedimientos y sistemas de información. Es así como en la Universidad Nacional a partir de 2006 se crea el sistema HERMES, en la Universidad Javeriana se implementa desde 2005 el SIAP (Sistema de información y administración de proyectos) y en la Universidad de Antioquia se adopta el SIIU (Sistema de Información para la Investigación Universitaria). La necesaria parametrización de estos OTI crea definiciones y restricciones –no siempre planeadas– en aspectos clave como tipos de investigación, tipos de proyectos, fuentes de financiación, mecanismos de evaluación de propuestas, productos esperados, asignación de tiempos de investigación para profesores, etc. con lo cual se perfila en el día a día y de manera “automática” la naturaleza de la investigación que se quiere fomentar en cada institución.

Pero adicionalmente, los OTI crean todo un lenguaje alrededor de las prácticas investigativas que, al establecerse en procedimientos y rutinas, pretende convertirse también en parte del sentido común de la comunidad académica. De esta manera, si bien en algunos casos los documentos institucionales incluyen la creación artística como una forma válida de producción de conocimiento (como en los casos de la Javeriana, Los Andes y la Nacional), el lenguaje utilizado por la gestión de la investigación entra en conflicto con las dinámicas propias del campo artístico, pues allí la creación aparece como una forma de inclusión institucional y políticamente correcta, pero el lenguaje y las definiciones operativas siguen siendo percibidos como algo ajeno por parte de los profesores-creadores.

Dentro de este contexto, un profesor que sea creador activo, puede sentir con frecuencia que su actividad no tiene cabida en las funciones institucionales. La estructura de la producción de conocimiento en las universidades, cada vez más se basa en una cadena que parte de la investigación aplicada y produce conocimiento publicable en revistas indexadas, para llegar a un desarrollo tecnológico que pueda ser objeto de protección con el fin de licenciarlo o ponerlo en el mercado a través de spin-offs y otras formas de transferencia. Frente a este modelo predominante, no siempre es fácil entender un concierto, una instalación, una escultura o un montaje escénico como formas igualmente válidas de

producción de conocimiento. Pero aun así, los profesores siguen encontrando espacios para desarrollar su actividad artística dentro o fuera de sus instituciones. El problema se genera cuando los indicadores de actividad investigativa y de productividad de las universidades se restringen a proyectos con financiación externa y a productos como artículos en revistas ISI, patentes o modelos de utilidad. Es en este punto en que el profesor descubre con sorpresa que su actividad no es “visible” en los OTI (los sistemas de información, aunque haya sido visible para el público) y que su producción no es considerada como producción académica “real”, esto es, totalmente verificable y evaluable con criterios públicos y transparentes. En palabras de Santamaría et al. “la estandarización no solo borra la diferencia, sino que tiende a invisibilizar lo que se sale de los parámetros” (2011: 91)

Ante esta situación, la primera reacción de los profesores suele ser reivindicar la naturaleza investigativa, indagadora e innovadora de las prácticas artísticas. Desde esta primera aproximación la solución parece simple: se debe aceptar la creación como investigación, pues existen muchas más similitudes que diferencias entre los dos tipos de producción de conocimiento. En palabras del compositor Juan Gabriel Osuna:

*Resulta relativamente fácil establecer vínculos entre la investigación y los procesos de creación artística (la investigación hace parte, nutre, acompaña o, incluso, es el proceso creativo) y la fórmula, efectivamente, permite la inclusión de proyectos de creación en la carga laboral de los docentes, a la vez que ofrece productos de conocimiento con algún peso en los índices institucionales de producción de conocimiento (Osuna, 2012: 7)*

En efecto, muchos participantes en la discusión se muestran partidarios de la homologación entre investigación y creación en el entorno universitario, tal como se propone en algunas universidades norteamericanas (López Cano, 2013: 22). En Colombia, esta postura no tardó en materializarse en convocatorias para financiar actividades de creación, bajo el supuesto de que la creación puede ser cobijada por las mismas lógicas institucionales que cobijan la actividad investigativa. Uno de los ejemplos más representativos en este sentido es el de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, en cuyo reglamento, formulado en 2007, dice:

*El hecho mismo del reconocimiento de la producción artística como trabajo intelectual de los profesores implica el respeto hacia las decisiones ideológicas, técnicas, teóricas, metodológicas y de producción de sus obras (...). La Facultad entiende el proceso artístico de creación o interpretación como elaboración, apropiación y transformación de conocimiento. Reconoce que este proceso se fundamenta en bases investigativas teóricas e históricas. Sin embargo, considera que la prueba última de la culminación de un determinado proceso creativo es la presentación pública de un resultado final. La presentación pública de la producción artística en los medios o instancias pertinentes, por lo tanto, es esencial para su reconocimiento en la Facultad (2007: 21).*

Como se puede ver, en esta postura se asume que la investigación es algo inherente al proceso creativo y en esa medida no es necesario exigirle al creador que se ponga en la tarea “engorrosa” de construir estados del arte o plantear metodologías para sus proyectos. Otro ejemplo dicente es la estrategia adoptada por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en donde desde 2010 se formalizó el sistema para la investigación y la creación en la Facultad de Artes (SICFA). Lo más llamativo es que en el documento “Fomento de la investigación y la creación en la Facultad de Artes” (2010), las actividades de creación se integran totalmente a la estructura de gestión de la investigación y no se incluye ni una sola reflexión o referencia sobre la naturaleza del conocimiento producido en las artes, o los cruces entre investigación y creación. En este sentido, dicho documento constituye una muestra clara de la postura a favor de la homologación: si se asume que los procesos creativos en el arte pueden ser asimilados a otros procesos de indagación, entonces la creación puede ser limpiamente cobijada por los mecanismos existentes para la investigación y puede ser evaluada con criterios similares.

Sin embargo, en la práctica cotidiana es claro que no para todos los profesores es igualmente fácil moverse en las lógicas que plantea la gestión de la investigación. Los profesores que han sido creadores activos durante toda su vida no siempre entienden por qué de un momento a otro deben ajustarse a mecanismos de registro que les hablan en un lenguaje ajeno. Al mismo tiempo, los profesores con un perfil más investigativo o aquellos provenientes de las humanidades empiezan a utilizar estos canales con mayor frecuencia, produciendo una concentración de los recursos en el grupo reducido de profesores que se mueven con mayor soltura entre la investigación y la creación. Por otro lado, ante la escasez de posgrados en las áreas artísticas, muchos artistas profesores universitarios han optado por cursar maestrías y doctorados en filosofía o ciencias sociales, lo cual les permite adoptar lenguajes, discursos y metodologías para una producción que va más allá de la materialidad de la obra. Estos ejercicios reflexivos son considerados por algunos como un mecanismo de legitimación de la obra dentro del entorno burocrático universitario (como se vio en el comentario del maestro Gaitán). Pero otros argumentos insisten en señalar que la cercanía con otras disciplinas permite explorar nuevas posibilidades expresivas y generar discursos “con suficiente fuerza conceptual” que permitan al arte integrarse a un mundo académico cada vez más conectado (Piedrahita, 2008).

Como resultado, es cada vez más común que empiecen a aparecer proyectos híbridos, que se centran en una práctica artística pero que incluyen también una reflexión escrita. En palabras de Fernando Hernández:

*La necesidad de algunos profesores universitarios del campo de la práctica artística de presentar proyectos a las convocatorias competitivas de investigación (para poder ser evaluados de manera positiva en los tramos de investigación) ha hecho que se haya producido un cierto desplazamiento entre la creencia inamovible de que toda práctica artística ha de ser considerada como investigación a la de quienes piensan que la investigación, para ser valorada como tal en el ámbito académico, ha de cumplir una serie de requisitos que no se contemplan en la práctica artística individual del taller, la realización de una composición, la interpretación de una partitura o de una propuesta de escenificación. Esto significa, por ejemplo, que la práctica artística, en determinadas condiciones -por ejemplo, si hace público el proceso seguido y no sólo el resultado obtenido-, puede ser objeto de investigación(2006: 22).*

Esta tendencia ha cobrado tal fuerza que, según Kathrin Busch, en algunos contextos “la práctica contemporánea del arte está tan saturada de conocimiento teórico que se está convirtiendo en una práctica investigativa por sí misma” (2009: 1). Y sin embargo, es imposible encontrar acuerdos sólidos sobre qué implica investigar desde la práctica del arte. Es en medio de esta situación inestable que aparecen en Colombia algunas discusiones sobre la posibilidad de una creación artística reflexiva, que sin restarle importancia a la obra en sí, sea capaz de producir, a partir del proceso creativo, documentos que generen conocimiento más allá de la experiencia estética. Estas formulaciones toman en nuestro medio el nombre de investigación-creación y se aproximan en muchos puntos a lo que en Europa se conoce como investigación artística o investigación basada-en-la-práctica. Aunque hay muchas aproximaciones a este tema, en últimas se trata de articular discursos y prácticas que buscan entender el arte como una forma posible de producción de conocimiento dentro del mundo académico. En el próximo apartado abordaré algunos de los elementos teóricos y conceptuales de esta discusión.

## **2. La discusión sobre la investigación-creación**

Conceptos como investigación-artística, investigación basada-en-la-práctica o investigación-creación son dinámicos y complejos y se han resistido a una definición clara. Los dos primeros tienen como antecedente las discusiones que se han dado en Europa desde antes del proceso de Bolonia, especialmente en países escandinavos y en Inglaterra. En la Universidad de Gotemburgo, uno de los centros pioneros de esta discusión, la relación entre investigación y creación se ha venido estudiando con profundidad por lo menos desde la década de 1970 (Hannula et al., 2005: 5). De igual manera el tema se ha trabajado en Inglaterra y Escocia, donde desde hace décadas el proceso está ligado a las universidades y a la evaluación de calidad que de ellas hace el estado con el fin de asignar recursos para investigación (Ibíd. 15). Por otro lado, a medida que se han implementado programas doctorales en artes, se han hecho avances en instituciones de arte finlandesas, que les llevan ventaja a otros países nórdicos, especialmente en música y pedagogía musical (Ibíd. 16). En España, la investigación desde las artes empieza a aparecer en el panorama de la educación superior con la transformación en 1978 de las Escuelas Superiores de Bellas Artes en Facultades de Bellas Artes (Hernández, 2006: 19).

Pero ¿qué es lo que se entiende por investigación artística? Según el Arts & Humanities Research Board (AHRB) del Reino Unido, la investigación en áreas creativas puede entenderse como una “indagación disciplinada”, y para ser considerada como investigación debe ser accesible, transparente y transferible. Es decir, debe ser una actividad pública, que parte de cuestiones o preguntas, que tenga procesos y métodos abiertos al escrutinio de pares, y cuyos resultados puedan ser utilizados por otros investigadores, en otros contextos (Hernández, 2006: 20). Estas son características que podrían hacer *investigativo* a un proceso de creación artística. Sin embargo, este listado no dice mucho sobre la particularidad de la investigación artística frente a otras formas de investigación como la que se hace en ciencias (naturales o sociales).

En términos generales, parece haber acuerdo en que la investigación artística involucra la *práctica artística* en alguna parte del proceso investigativo y produce como resultado, además de una reflexión escrita, objetos, obras o eventos con valor artístico. Sin embargo, varios autores señalan que la particularidad de este tipo de indagación va más allá de una simple diferencia de métodos o de objetos. A diferencia de lo que piensan quienes defienden la homologación acrítica de la creación a la investigación, académicos como Fernando Hernández (2006) o Henk Borgdorff (2006) hacen énfasis en que la investigación artística entraña diferencias importantes con la investigación científica en los niveles ontológico, epistemológico y metodológico.

En el plano *ontológico*, el primer aspecto a tener en cuenta es que las realidades artísticas tienen como sello característico su inmaterialidad. En palabras de Borgdorff: “lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticas es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad” (2005). Pero ¿qué es ese *algo* que trasciende la materialidad en la obra? Esta compleja idea se puede entender mejor a través de la noción de objeto estético que plantea Mijail Bajtin. Según este autor,

*El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible y sólo mediatizada por el conocimiento, sino hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética. Por lo tanto el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético. A ese contenido lo vamos a llamar de ahora en adelante objeto estético, a diferencia de la obra externa, que permite también otros*

*modos de enfoque (ante todo el de un conocimiento primario, es decir, la percepción sensorial reglamentada de un concepto) (1989: 23, cursivas en el original).*

En otras palabras, la obra material, la que se percibe con los sentidos, no es lo más relevante para acceder al núcleo de la actividad estética, puesto que este último se encuentra en la relación entre la obra y quien se enfrenta a ella. De una manera similar, Jan Mukařovský, de la Escuela de Praga, aborda el concepto de objeto estético, pero esta vez desde una aproximación semiótica:

*La obra de arte no puede ser identificada, como lo pretendía la estética psicológica, con el estado psíquico de su autor, ni con los diversos estados psíquicos suscitados por ella en los sujetos receptores. Es claro que todo estado de conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a mediar entre su autor y la colectividad. Queda aún la 'cosa' que representa a la obra de arte en el mundo de los sentidos y que es accesible sin restricción a la percepción de todos. Pero la obra de arte tampoco puede ser reducida a esta 'obra-cosa', porque ocurre que una obra-cosa, al desplazarse en el tiempo y en el espacio, cambia completamente de aspecto y de estructura interna. Tales cambios se hacen evidentes, por ejemplo, cuando comparamos varias traducciones sucesivas de una obra literaria. La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo externo (como 'significante', en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un 'significado' (denominado a veces 'objeto estético'), dado por lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad (Jandová y Volek, 2000: 88-89).*

De acuerdo con estas dos definiciones, lo que hace artística a una obra no es su constitución material, sino la forma en que dicha constitución interpela al individuo y establece una relación que da comienzo a una actividad estética. El aporte de Mukařovský consiste en situar dicha relación en una historia cultural y no solamente en el momento de actividad cognitiva de un sujeto. En otras palabras, los objetos estéticos, que son dinámicos y se modifican con el tiempo, al igual que los diferentes criterios de valoración estética, son producto de una historia de relaciones entre obras, individuos y colectivos, y esto explica por qué no cualquier objeto puede ser “cargado” arbitrariamente de valor artístico en un momento dado.

Así, el núcleo artístico de cualquier obra es inmaterial. Es más, es relacional y se ancla en una experiencia estética que a su vez está situada en un contexto histórico, social y político. La obra no está en el material tangible, pero tampoco está en la circulación social de significados sobre la obra. Se encuentra en la actividad situada de contemplación, de goce, de fruición estética. Esta naturaleza inmaterial y experiencial de la obra artística plantea una particularidad ontológica en relación con los productos de la investigación científica que ha sido central en el debate sobre la investigación artística.

Lo anterior, evidentemente tiene repercusiones en el plano *epistemológico*. De acuerdo con Hannula et al. (2005), todas las formas de conocimiento dejan por fuera segmentos de la realidad. Así como el arte no se preocupa por describir en detalle las relaciones de causa efecto en el mundo físico, las ciencias naturales se centran en objetos y fuerzas, pero no en experiencias. Es decir, las ciencias naturales pueden llegar a ser críticas en relación con el contraste entre teoría y experiencia, pero no en relación con la existencia misma de la experiencia. Esto es normal porque, de acuerdo con Kuhn, el nuevo conocimiento sólo puede ser producido si se acepta el riesgo de asumir como ciertas cosas que después podrían demostrarse falsas (Hannula et al., 2005: 29-30). En esa medida, la ciencia debe asumir la experiencia como algo dado y aporético, mientras que para el arte la experiencia es precisamente el principal objeto de problematización.

Sin embargo, la dinámica del desarrollo capitalista ha producido jerarquías según las cuales el estudio de las relaciones físicas tiene más valor que la indagación reflexiva sobre la naturaleza de la experiencia (ya sea a través del arte o de la filosofía). Ante esto, Hannula et al. tratan de promover una “democracia experiencial” en la que “ninguna área de experiencia está, en principio, fuera del alcance crítico de otras áreas de experiencia” (Ibíd. 30). Desde esta perspectiva la investigación basada en la práctica no puede depender de las interpretaciones de las ciencias naturales porque tiene que investigar formas de experiencia que están precisamente fuera del alcance de estas (Ibíd. 42). Por otro lado, las experiencias artísticas no están sujetas al criterio de repetibilidad de la experimentación científica, precisamente porque buscan ser únicas. Por eso la experiencia debe ser conceptualizada por otras vías. La experiencia no se limita a la observación o la percepción, sino que consiste en un flujo continuo que no admite distinciones entre sujeto y objeto (Ibíd. 43).

A otras aproximaciones al problema epistemológico acuden, entre otros, Michael Polanyi, para poner de relieve el carácter implícito o tácito del conocimiento producido en el arte (Echevarría, 2011; Borgdorff, 2006). El conocimiento tácito está relacionado con “procesos cognitivos y/o comportamientos que son sustentados por medio de operaciones inaccesibles a la conciencia” (Echevarría, 2011: 51). Se acerca al conocimiento práctico que se asocia a la expresión “know how” o “saber hacer” y tiene que ver con habilidades o destrezas con las que se lleva a cabo una acción de manera irreflexiva. Pero el conocimiento tácito también parece cercano a lo que en gnoseología se denomina conocimiento directo u objetivo, es decir el conocimiento de las entidades, que se asocia con la expresión “conocer algo”. Según Bertrand Russell, este tipo de conocimiento se opone al que se adquiere por descripción o referencia y no se limita a los datos de los sentidos, sino que también permite acceder a la memoria, a pensamientos y deseos internos e incluso a universales: ideas generales como la blancura, la diversidad o la fraternidad (1995: 33). Lo que tienen en

común el conocimiento tácito, el conocimiento práctico y el conocimiento objetivo es que se alejan del conocimiento *proposicional*, que es el conocimiento basado en el lenguaje verbal, que establece una relación de verdad o falsedad entre un enunciado y un determinado aspecto de la realidad.

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que en el proceso creativo de un artista no exista una buena cantidad de conocimiento proposicional, referencias y descripciones. Sin embargo, este no es el conocimiento que se pone en juego en la experiencia estética. De hecho, incluso en la literatura, que usa un medio de expresión verbal, el momento central de la actividad estética trasciende el conocimiento proposicional. De la misma forma, en una investigación en ciencias naturales permanentemente se están poniendo en juego el conocimiento directo y el conocimiento práctico. Sin embargo, ese no es el tipo de conocimiento al que apunta la actividad científica y que esta reconoce como su prioridad. El conocimiento nuevo que le interesa producir a los científicos es un conocimiento que pueda ser calificado de verdadero y que pueda ser plasmado por medios proposicionales. Si a esto se le suma que el conocimiento en el arte está dirigido a la unicidad de la experiencia estética, se puede afirmar que entre la investigación y la práctica artística es posible encontrar diferencias epistemológicas profundas.

Las consideraciones anteriores tienen a su vez implicaciones en el plano *metodológico*. El estudio objetivo de la obra-cosa, es decir del artefacto artístico —a través de diversos enfoques analíticos— puede ser útil para la mirada de muchas disciplinas que hagan investigación basada en un conocimiento proposicional, pero difícilmente puede aportar conocimiento nuevo sobre lo que constituye el núcleo del arte, que es la experiencia estética. El análisis musical, por ejemplo, puede brindar información aplicable a la toma de decisiones para una interpretación históricamente informada, o puede brindar herramientas valiosas para el proceso creativo de un compositor. Sin embargo, el conocimiento puesto en juego en estos ejemplos no aborda la experiencia, que es el problema central del arte, sino aspectos procedimentales secundarios.

En esta medida, cobra sentido la denominación “investigación basada-en-la-práctica”, ya que implica una experiencia que se vuelca sobre sí misma, reorganizándose y dotándose de sentido. Esta *reflexión*, que no es necesariamente una reflexión teórica o conceptual —aunque puede llegar a serlo— exige según Borgdorff, de una constante *experimentación* práctica, en cierto sentido similar a la que se hace en ciencias naturales (2006). Sin embargo, hay que tener en cuenta que el criterio de validez de la experimentación artística es muy diferente del que opera en la ciencia. Como bien lo dice John Dewey, en el proceso de creación artística “la materia interna de la emoción y de la idea se transforma tanto por la acción y la reacción con la materia objetiva, como por la modificación que esta última sufre cuando llega a ser un medio de expresión” (2008: 86). Es decir, los criterios de validez se pueden ir modificando en el contacto con el material artístico, haciendo de la *experimentación* un proceso constante, muy diferente de los *experimentos* científicos que se plantean con unos objetivos, un estado inicial, un proceso controlado y unos resultados.

Ahora, en cualquier proceso de creación artística esta experimentación constante se acompaña de momentos de reflexión que pueden tener una mayor o menor incidencia en el proceso creativo y que están, en diferentes grados, al servicio del desarrollo artístico del artista. Sin embargo, en estos ejercicios no siempre hay (aunque puede llegar a haber) una interpretación profunda sobre el significado de la práctica, sobre la riqueza de la experiencia estética y sobre la forma en que cada nueva creación modifica la propia posición estética del creador. En este sentido, varios autores señalan la importancia de la interpretación reflexiva como una característica de la investigación artística.

Según Fernando Hernández, este tipo de indagación exige un abordaje hermenéutico que indague por los significados de las prácticas, “una actitud ‘analítica’ hacia el campo de la experiencia, en el cual la experiencia —visual, teatral, musical, artística en suma— es abordada como el reino socio-histórico de prácticas interpretativas” (Hernández, 2006: 24). De la misma forma, Hannula et al. proponen que los métodos usados en investigación artística sean críticos, hermenéuticos, éticamente conscientes y usen los mismos medios de la experiencia (2005: 44-48). En una dirección similar, Ligia Asprilla señala que la investigación-creación “propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo” (2013: 15). En lo que coinciden estos autores es en atribuir a la reflexión sobre las prácticas mismas una importancia capital en la discusión sobre investigación artística. En esa medida, es posible estar de acuerdo con Borgdorff cuando dice que “la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos” (2006). Pero no se trata de los mismos métodos experimentales que usan las ciencias naturales y tampoco se trata exactamente de la misma hermenéutica que se pone en juego en la interpretación de otro tipo de “textos” diferentes de la experiencia artística. Por esta razón, también es claro que la investigación artística presenta particularidades de método en relación con la investigación científica.

En resumen, la investigación artística se puede entender como una forma de indagación que se enfrenta a un objeto inmaterial (la experiencia, el objeto estético) a través de una experimentación constante con el material artístico (en la que se pone en juego una buena cantidad de conocimiento directo, no proposicional) y debe estar acompañada de una reflexión sobre los significados de la práctica artística, que a su vez genere un conocimiento comunicable, es decir, que pueda ser plasmado en medios proposicionales. Esta definición coincide con varias de las aproximaciones al problema de la investigación artística. Sin embargo, entre un autor y otro hay diferencias que tienen que ver con el peso que cada

cual le adjudica a la parte no proposicional del proceso (la experimentación) o a la parte proposicional (la sistematización y la producción de textos académicos). En otras palabras, los énfasis varían en la medida en que la definición se acerque más al componente de investigación o al componente de creación artística.

Así, por ejemplo, Hannula et al. hacen énfasis en que la investigación artística debe estar centrada en la experiencia, ser auto-crítica y auto-reflexiva y tener apertura metodológica, aunque siempre dentro de un enfoque hermenéutico (2005: 20-21). Pero al mismo tiempo, para Bruce Archer la investigación basada en la práctica debe: 1) ser sistemática, seguir un plan. 2) Buscar respuestas a preguntas expresadas sin ambigüedad. 3) Estar dirigida a la producción de conocimiento nuevo, transferible a otros. 4) Contar con un registro del proceso transparente y replicable por parte de otros investigadores (1995: 11). En una dirección similar, aunque buscando un punto medio, Borgdorff define la investigación artística de la siguiente manera:

*La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, 2005).*

Como se puede ver, en la medida en que las definiciones se acercan a la investigación, dan más peso a la relevancia de la pregunta como origen del proceso, a la sistematización de los métodos utilizados y a la comunicabilidad de los resultados. Pero en la medida en que se acercan más a la creación, ponen el énfasis en el carácter único y experiencial de la práctica artística, en la flexibilidad metodológica y en la reflexión sobre la práctica misma. Estas diferencias, aunque sutiles, generan la sensación de que en últimas la investigación y la creación siguen siendo dos dominios inconmensurables. Es decir, se puede hacer una *creación artística* que tenga como atributo la reflexión sobre la práctica o se puede hacer una *investigación* enfocada a la experiencia, pero no existe un punto medio, por lo menos en lo que a definiciones se refiere. Esto se debe a que la palabra investigación se asocia con una serie de condiciones establecidas en el mundo científico (claridad, rigor, sistematización, repetibilidad, verificabilidad, comunicabilidad), mientras que la creación artística se asocia precisamente con condiciones opuestas (apertura, flexibilidad, introspección, impredecibilidad, experiencia, unicidad).

Desde mi experiencia particular, existen dos aspectos que son cruciales a la hora de determinar si en un proyecto dado tiene más peso la investigación o la creación. El primero de ellos tiene que ver con la motivación del proceso creativo y el segundo tiene que ver con el papel que se le asigna al texto escrito.

Desde el punto de vista de la *motivación*, el proceso puede partir de un impulso creador o puede partir de una pregunta de investigación. En el primer caso, el artista da vida a un proceso creativo, bien sea por una urgencia de crear, por un encargo particular o por una necesidad de crecimiento profesional o personal. Cuando esto sucede, la orientación del proceso depende de una serie de imágenes que el artista va construyendo sobre el potencial resultado expresivo de la obra. El resultado aparece primero como una idea borrosa que puede modificarse en el camino, pero que va cobrando nitidez en la medida en que el artista experimenta con el material. En este escenario, la reflexión conceptual o teórica no está allí para deducir conclusiones (como ocurre con el marco teórico de una investigación científica), sino para sumarse al juego de la experimentación, iluminar posibilidades o señalar peligros. En esta medida, el ejercicio interpretativo no pretende llegar a cierres, sino mantener abierta la tensión entre la reflexión y la obra. Aquí, la palabra clave es apertura.

Por el otro lado, existen procesos creativos que parten de una pregunta expresable por medios proposicionales. En este caso, las decisiones que se toman a lo largo del proceso están sujetas a un requerimiento de coherencia con la pregunta original. Los recursos invertidos, los métodos empleados e incluso los medios de divulgación que se planteen deberán tener en cuenta la naturaleza y alcances de la pregunta. Esta situación se presenta con frecuencia, por ejemplo, en áreas como diseño industrial o arquitectura, en las cuales la funcionalidad de la creación corre pareja con su dimensión estética, por lo que el creador debe contemplar preguntas sobre usabilidad, habitabilidad, ergonomía, etc. Pero también ocurre en áreas como música comercial o producción audiovisual, que con frecuencia deben orientar los recursos expresivos a la transmisión de un determinado mensaje. En estos casos, la práctica artística y creativa busca dar respuesta a la pregunta y aunque se trate de una práctica abierta y flexible, en últimas estará orientada a producir conclusiones. Aquí la palabra clave es definición.

De acuerdo con lo anterior, la existencia o no de una pregunta de investigación puede ser definitiva para marcar la diferencia entre un arte que se abre para producir experiencias (conocimiento directo) y un arte que se cierra para producir conocimiento (proposicional).

Todo lo expuesto está relacionado con el segundo aspecto: el papel del *documento escrito* en relación con la práctica artística. Para quienes ponen el énfasis en la investigación, el texto académico es un producto infaltable. En palabras de

Rubén López-Cano: “a diferencia de la creación, toda investigación, incluyendo la artística, debe generar artefactos cuya principal función no sea la contemplación estética, sino la transferencia eficaz del conocimiento descubierto o adquirido en el proceso de investigación-creación” (2013: 22). Sin embargo, desde una orilla aparentemente opuesta Dieter Lesage escribe:

*Mientras tratan de salvar el requisito del suplemento textual, sus defensores en realidad dan buena prueba de que dicho requisito nunca ha sido nada más que una forma de conformismo burocrático. Al principio se nos dijo que la exigencia de un suplemento textual vino desencadenada por el temor a que fuese imposible juzgar objetivamente un portafolio artístico, no porque sea un portafolio, sino porque es artístico. Por consiguiente, era necesario un suplemento textual que se pudiera juzgar con mayor facilidad, porque sería algo más ordenado y detallado. Pero si ahora ese suplemento también es de índole artística, el problema estriba en precisar por qué se cree que será más fácil juzgar un suplemento textual artístico que un portafolio artístico. La idea parece consistir en que la producción artística solo se puede juzgar adecuadamente si existe alguna forma de texto, académico o no, que la suple (2011: 76).*

En este punto vale la pena recordar que la discusión en Europa ha estado motivada por la necesidad de homologar los títulos académicos en el espacio europeo de educación superior, y el fragmento anterior hace referencia precisamente al requerimiento de la escritura para los doctorados europeos en artes. Hay que tener en cuenta que un trabajo de grado normalmente debe cumplir al menos tres funciones: 1) dar cuenta de lo aprendido en los espacios académicos, 2) brindar nuevos aprendizajes en el proceso y 3) proyectar al autor a lo que será en adelante su ejercicio profesional. En ese sentido, no es descabellado pensar que a un doctorando en artes se le pida escribir con medios proposicionales.

Sin embargo, la crítica de Lesage parece tener más relevancia en el caso de profesores adscritos a universidades, que tienen una trayectoria profesional visible y se desempeñan como artistas y docentes de arte. En este caso, la pregunta no es si la investigación artística debe producir o no resultados de conocimiento que adopten la forma de textos académicos. De hecho, López Cano tiene razón al exigir que cualquier proceso que aspire a llamarse investigación debiera poder comunicar sus resultados más allá de la experiencia individual. Pero la pregunta pertinente sería ¿deben las universidades apoyar abiertamente la producción artística de sus profesores, llámese esta investigación o no?

La respuesta a esta pregunta depende en gran medida de lo que en cada contexto se entiende por “producción de conocimiento”. Si se considera que el conocimiento válido es solamente aquel que puede ser comunicado y transferido a terceros, y que puede ser verificado de forma autónoma, entonces es bastante cuestionable que una experiencia artística, una interpretación o un montaje escénico puedan ser considerados como producción de conocimiento nuevo. Pero si se acepta que no todo el conocimiento es proposicional y que las experiencias artísticas tienen efectos poderosos y multiplicadores en individuos y colectividades, entonces las universidades tendrían que reflexionar seriamente sobre el papel de la creación dentro de sus funciones institucionales. Esto último es lo que ha llevado a que en algunas instituciones se hable de la creación de “conocimiento y cultura” (como se establece en la “Misión” de la Universidad Javeriana) o de fomento de la “investigación y la creación artística” (como aparece en los documentos de gestión de la investigación de la Universidad Nacional). Estas decisiones parecen reflejar una opción institucional por la importancia del arte, de la experiencia artística, dentro de la producción intelectual universitaria.

En el mundo real, claro está, las actividades que se realizan dentro de las universidades no se ajustan a definiciones y tienden a cubrir toda la gama, desde la creación artística a secas hasta la investigación *sobre* arte, pasando por todos los puntos intermedios

La investigación *sobre* las artes (como la que se realiza desde las humanidades y las ciencias sociales) es diferenciada por varios autores de la investigación *para* las artes y la investigación *en o desde* las artes. La investigación para las artes hace referencia al desarrollo de técnicas, procedimientos u objetos que intervienen en el proceso creativo. La investigación en o desde las artes se refiere propiamente a lo que aquí he discutido como investigación artística o investigación-creación (Borgdorff, 2006; Archer, 1995). Esta clasificación es bien conocida en las discusiones que se han dado en Colombia, por lo que no me voy a detener en ella en este artículo.

);' onmouseout='tooltip.hide()';>3. Lo anterior indica que existe una discrepancia entre las discusiones conceptuales sobre el tema de investigación-creación –especialmente las que se han dado en el entorno europeo– y los mecanismos que han adoptado las instituciones de educación superior para incorporar las prácticas artísticas (reflexivas o no). En el próximo apartado, trataré de explorar algunos de los procesos de institucionalización del arte en universidades colombianas para ver qué tan grande es dicha discrepancia y de qué manera estos procesos pueden contribuir a las discusiones de política pública sobre el tema.

### 3. El proceso de institucionalización

Como hemos visto, la aparición de un gran número de facultades y programas de arte en las últimas dos décadas en Colombia ha obligado a las instituciones de educación superior a reflexionar sobre sus políticas, estructuras y

mecanismos para la gestión de la producción del conocimiento. En algunos pocos casos, se han creado estructuras nuevas para dar cabida a procesos relacionados con la creación y la investigación en artes.

Algunos ejemplos son: el Comité de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, la Asistencia para la Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana y el Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional.

);' onmouseout='tooltip.hide()';>4 En muchos casos, son las prácticas artísticas las que han debido adaptarse a estructuras ya existentes para la gestión de la investigación. Y finalmente, también existen universidades en las que la creación sigue sin tener posibilidades de institucionalización.

Una mirada a algunos documentos de política de las universidades más grandes, refleja la creciente importancia de la creación en los lineamientos institucionales, pero también deja ver una fuerte tendencia hacia una homologación entre investigación y creación, que en la mayoría de los casos no incorpora los debates conceptuales sobre las particularidades de la creación y la investigación artística. La Universidad del Valle, por ejemplo, en la resolución No. 027 de 2012 del Consejo Superior Universitario, realiza algunos ajustes a la política formulada en 2006 y adopta el título de “Política de investigación y producción intelectual en las Ciencias, las Artes, las Tecnologías y la Innovación de la Universidad del Valle” (2012). Dentro de las consideraciones para la formulación de esta política, se menciona la obligación del estado de fomentar “las artes en todas sus expresiones”, y de promover “la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales”, obligaciones consignadas en la ley 397 de 1997. Sin embargo, este documento no contempla decisiones particulares con respecto a la creación artística, más allá de considerarla una forma de producción de conocimiento equivalente a la investigación.

Algo similar se puede observar en el documento “Plan maestro de investigación, creación e innovación 2013-2019” de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2013). Si bien la creación está incluida en el título del documento, a lo largo del texto de noventa y cinco páginas no aparece ninguna reflexión sobre la naturaleza de la creación artística y su lugar dentro de la institución como forma de producción de conocimiento. Antes bien, la creación se incluye dentro de las actividades relacionadas con la investigación y la producción de conocimiento en general. Un ejemplo claro es la definición que se da de investigador como “la persona que desarrolla actividades de investigación, creación artística y cultural, desarrollo tecnológico, innovación y generación de nuevos conocimientos” (2013: 86).

Otro ejemplo bastante similar de esta tendencia a la homologación entre investigación y creación es el ya mencionado “Fomento a la investigación y la creación en la Facultad de Artes” de la Universidad Nacional (2010). En este documento se hace énfasis en la articulación de la investigación y la creación con la política de CT&I y el sistema de investigación de la Universidad Nacional, todo ello organizado alrededor del sistema HERMES. Llama la atención el hecho de que esta Universidad “ha definido tres modalidades de investigación y creación: investigación básica, investigación aplicada y creación artística” (2010: 17). Sin embargo, no existe una definición de qué se entiende por creación artística dentro de este contexto. Lo que sí plantea el documento es una serie de “ámbitos generales” en los que la Facultad de Artes produce conocimiento: trabajos teóricos, estudios sobre la ciudad, memoria y patrimonio, estudios sobre la imagen, medio ambiente, vivienda y barrios populares, estudios de historia de la música y las artes, estudios sobre técnicas constructivas y proyectos de creación propiamente dichos (Ibíd. 17-18). Como se puede apreciar, la creación artística en este caso se asimila a la investigación en sus marcos institucionales, en sus definiciones y en sus propósitos.

Por otro lado, en la Universidad de los Andes se realizan convocatorias para investigación y creación en artes desde hace más de una década. En este proceso, la Facultad de Artes y Humanidades ha tenido una autonomía casi total sobre el manejo de los recursos y la definición de términos de referencia para las convocatorias, lo cual ha permitido tener unos criterios diferenciados para proyectos de investigación y de creación. Así, en una convocatoria de 2005 se incluían listados diferenciados de lo que debían contener las propuestas según se tratara de proyectos de creación o de investigación. Las diferencias más importantes entre ambos listados eran la ausencia de un campo para “hipótesis, sustentación y justificación”, la ausencia de un campo de “bibliografía” y la sustitución de “metodología” por “plan de trabajo” y “descripción del proyecto” en los proyectos de creación (2005). Aunque en últimas también se trataba de un ejercicio homologador, estas diferencias ponen de manifiesto la existencia de una discusión al interior de la Facultad sobre las particularidades de los proyectos de creación, al menos para la época en que se lanzó esta convocatoria. En contraste, la última convocatoria, lanzada en 2014 para proyectos de investigación y creación, se realiza de manera conjunta entre la Facultad de Artes y Humanidades y la Vicerrectoría de Investigaciones y plantea un listado uniforme de lo que deben contener los proyectos, ya sean de investigación o de creación. Los campos a considerar son: planteamiento y justificación, marco teórico y/o contexto y antecedentes, contribución al campo, articulación con la experiencia del investigador o creador, objetivos, metodología, resultados esperados, modalidades de divulgación, cronograma, presupuesto y bibliografía (2014). Como se puede apreciar, en este caso también existe una tendencia hacia la homologación pero está antecedida por una reflexión de varios años al interior de la Universidad, lo cual ha llevado a buscar un punto medio que reconozca las formas particulares de creación en el arte, pero que aproveche la estructura institucional existente para facilitar la gestión de los proyectos.

En la misma dirección se ha movido la Universidad Javeriana. En esta institución, la asignación de recursos para proyectos de investigación y creación dependía de la Oficina para el Fomento a la Investigación de la Vicerrectoría Académica hasta la creación de la Vicerrectoría de Investigación en 2012. Hasta poco antes de esa fecha, los profesores no tenían ninguna posibilidad de obtener recursos en tiempo o dinero para su práctica artística. En el año 2011 se lanzó una convocatoria para “Obras resultado de proyectos de investigación”, que buscaba dar una cabida institucional a proyectos investigativos que produjeran algún resultado artístico. Posteriormente, en 2013 se dio inicio a la Asistencia para la Creación Artística, dentro de la nueva Vicerrectoría de Investigación

Para la creación de esta Asistencia se adoptó una estructura similar a la que funciona desde 2010 en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Allí existe una Dirección de Artes y Cultura, dentro de la Vicerrectoría de Investigación. Este mismo modelo fue recientemente adoptado por la Universidad de Chile, en donde se creó una Oficina de Creación Artística, también dentro de la Vicerrectoría de Investigación.

);' onmouseout='tooltip.hide();>5. Esta oficina se creó con el propósito de fomentar, promover y proyectar la creación artística y de otras “formas asimilables de producción de conocimiento”, expresión que hace referencia a áreas como el diseño, la arquitectura y la literatura (2013). A partir de esta estructura se discutieron y adoptaron dos formatos para la formulación de proyectos: uno para creación artística y otro para investigación-creación. La diferencia básica entre estos dos instrumentos es que en el de creación artística no se pide incluir una pregunta o problema de investigación, y en lugar de ello se hace énfasis en los aportes originales que el proyecto pretende hacer a su área de conocimiento. De esta manera, es posible para los profesores formular proyectos de creación (que no necesariamente produzcan un texto académico), siempre y cuando su propuesta plantee una apuesta para la expansión de su campo artístico y no se limite al desempeño “normal” del oficio.

Los anteriores ejemplos tienen que ver con los mecanismos para la *formulación de proyectos*, y en todos ellos se parte de la necesidad evidente de contar con criterios para la asignación de recursos que permitan a los profesores realizar sus actividades investigativas y creativas. El proyecto parte de una propuesta o anteproyecto en el cual se establecen unos propósitos, un marco referencial para la indagación, unos posibles resultados y unos límites razonables en tiempos y recursos. Por esta razón, la existencia o no de instrumentos específicos para la formulación de proyectos de creación, es un indicador importante del nivel de institucionalización del arte. En una breve encuesta realizada para este artículo durante el mes de abril de 2014 se encontró que la gran mayoría de universidades con áreas creativas (diseño, arquitectura, artes, música, literatura) no cuentan con formularios o guías específicas para el registro. Entre las que contestaron, tan solo tienen formatos específicos las universidades de Los Andes, Javeriana, Jorge Tadeo Lozano y El Bosque, todas ubicadas en Bogotá.

Pero en nueve de las diecinueve universidades encuestadas (47%) se han hecho convocatorias de investigación-creación dirigidas a los profesores y en once instituciones dichas convocatorias dependen en alguna medida de las vicerrectorías académicas o de investigación (58%). Adicionalmente, catorce instituciones manifestaron acudir a pares, internos o externos, para la evaluación de proyectos de creación o de investigación-creación (74%). De aquí se deduce que en la mayoría de casos los proyectos de investigación-creación se formulan usando los mismos formatos o guías diseñados para proyectos de investigación en ciencias naturales o ciencias sociales y se insertan en los mismos mecanismos que existen en las universidades para la gestión de la investigación. Se reafirma, en consecuencia, la existencia de una tendencia a la homologación entre investigación y creación en universidades colombianas, al menos en lo relacionado con la formulación y evaluación de proyectos. Los proyectos se consignan en un protocolo, son evaluados por pares internos o externos, son avalados por algún tipo de comité y les son asignados recursos y tiempos por parte de la institución para ser ejecutados. Desde este punto de vista, parecería que la institucionalización de la creación en las universidades no es necesariamente tan problemática como se ha querido ver en los debates conceptuales.

Sin embargo, como se dijo anteriormente, es normal que algunos profesores creadores no se sientan interpelados por el lenguaje de la gestión de la investigación y encuentren muy difícil plasmar reflexiones sobre la experiencia estética en instrumentos pensados para la investigación científica. En ese sentido, existe una diferencia importante entre universidades en las que la creación simplemente se ha homologado a la investigación en sus mecanismos, procedimientos y criterios, por un lado, y universidades que han creado formatos, oficinas y estructuras dirigidas específicamente a la creación artística, por el otro. Este último es el caso de tres de las universidades más grandes del país (Nacional, Andes y Javeriana), instituciones que empiezan a mostrar un volumen importante de resultados de proyectos de investigación y/o creación en artes. Algunos de los proyectos realizados en la Universidad de los Andes se pueden consultar en la página <http://facartes.uniandes.edu.co/index.php?option=content&task=category&sectionid=4&id=34&Itemid=71>

Los proyectos de la Universidad Nacional se pueden consultar en el ya citado documento “Fomento de la investigación y la creación en la facultad de artes” (2010: 33-58).);' onmouseout='tooltip.hide();>6. Esto sugiere que, si bien cierto grado de homologación es necesario para las universidades con el fin de optimizar recursos, también es necesario buscar que el proceso de institucionalización tenga en cuenta las particularidades de la creación artística frente a la investigación.

Por otro lado, en el contexto creado por la política de CT&I y la sociedad del conocimiento, los *productos* de la investigación son aún más importantes que el proceso investigativo. En ese sentido, la facilidad para la gestión de los proyectos de creación que se obtiene al homologar esta actividad con la investigación, no es transferible al proceso de evaluación de productos de dichos proyectos. El sistema internacional para indexación de revistas académicas está altamente estructurado, al igual que otros mecanismos para la validación del conocimiento científico. Pero ese sistema no admite la evaluación de los productos propios de la creación o la investigación artística. De hecho, ni siquiera la investigación sobre artes resulta bien parada en este contexto

Como bien señalan Santamaría et al.: El índice Publindex utilizado por Colciencias, no homologa las revistas indexadas en el Arts & Humanities Citation Index de la ISI Web of Science, ya que este no está dividido en cuartiles debido a sus diferentes dinámicas de citación (2011: 99). Esto afecta negativamente a las disciplinas de ciencias sociales y humanidades que toman el arte como objeto de estudio.

);' onmouseout='tooltip.hide()';>7. Los medios para la divulgación del conocimiento artístico, es decir para la experiencia misma del arte, utilizan formatos como exposiciones, conciertos, presentaciones, libros y otros que no son reconocidos por las multinacionales del conocimiento.

Ahora, este bajo nivel de estructuración de las formas de conocimiento producidas en las artes no se debe a una falta de madurez del campo o a una escasa articulación entre sus miembros, como se ha querido hacer ver por parte de algunos gestores del conocimiento, sino a la naturaleza misma del conocimiento que se produce. A diferencia de la investigación científica, en la cual el proceso investigativo, su divulgación y su apropiación por parte de terceros corresponden a momentos bien diferenciados (la conocida cadena: investigación, publicación, desarrollo tecnológico, innovación), en el caso de la creación artística el momento de la “publicación” normalmente coincide con el de la apropiación e incluso puede coincidir con el del proceso creativo mismo (en el caso de prácticas artísticas basadas en la improvisación). Esto hace que no tenga sentido tratar de copiar la separación entre el conocimiento científico plasmado en artículos y los desarrollos tecnológicos plasmados en objetos o procedimientos. En el campo del arte la experiencia estética constituye el momento en el que se unifican el pensamiento, la acción, la comunicación y la apropiación del conocimiento.

Sin embargo, en el entorno universitario global la publicación en revistas indexadas constituye el camino privilegiado para los profesores que quieran ascender en el escalafón, obtener bonificaciones y adquirir respetabilidad en el medio académico. Por esta razón, una de las discusiones más acaloradas en Colombia ha sido la que tiene que ver con los criterios para la valoración de productos de creación artística.

En las universidades públicas, este problema tuvo una solución parcial en el decreto 1279 de 2002, que establece el régimen salarial y prestacional de los docentes de universidades estatales. En los artículos 10 y 20 de dicho decreto se reconocen tres tipos de obras artísticas que operan como rangos de clasificación: 1) creación *original* artística, 2) creación *complementaria* o de apoyo a una obra original y 3) *Interpretación*. Allí también se establecen dos factores que sirven como criterios para el reconocimiento de puntajes: “la trascendencia e impacto regional o local de la obra artística y la complejidad, naturaleza y calidad de la obra en el campo artístico específico, o cuando sea pertinente, el número de elementos implicados o la duración”

No deja de llamar la atención el hecho de que, según el decreto 1279, por creaciones complementarias o interpretaciones solo se puede obtener dos tercios del puntaje máximo permitido para las creaciones originales. Detrás de esta clasificación subyace una concepción decimonónica de “obra artística” según la cual esta es un ente terminado, completo y definitivo. Sólo esto explica por qué la interpretación o la creación complementaria se evalúan como procesos creativos de menor valor.

);' onmouseout='tooltip.hide()';>8.

Aunque algunas voces han señalado que el decreto 1279 permite acceder *demasiado fácilmente* a bonificaciones y aumentos salariales –lo que podría poner en duda la viabilidad del sistema– su virtud consiste en que establece un mecanismo claro para la evaluación de la producción artística de profesores. Pero en todo caso, las evaluaciones basadas en dicho decreto no están pensadas para avalar la producción artística de los profesores ante terceros, por lo que esta producción no tiene ningún efecto dentro de los indicadores de las universidades o los procesos de medición de grupos e investigadores que realiza Colciencias. En consecuencia, la productividad de los grupos de investigación en el área de las artes se limita a resultados publicados de investigación en disciplinas como historia del arte o musicología, es decir, investigación *sobre* artes, y no contempla ningún producto de investigación-creación o de creación artística.

De otra parte, en las universidades privadas, la discusión sobre la evaluación de productos de creación ha sido muy intensa, no solo porque estas universidades no están cobijadas por el decreto 1279, sino especialmente porque la inmensa mayoría de los ingresos de estas instituciones provienen de los pagos de matrículas, lo que las obliga a ser especialmente conservadoras en el otorgamiento de bonificaciones y ascensos para los profesores.

En la Universidad de los Andes se establecieron como criterios para la evaluación de los productos, los de existencia, calidad, visibilidad y circulación (Montilla, 2009: 100). El de *existencia* se cumple cuando hay una prueba de la publicación, bien sea en un libro o revista, o en una exposición o presentación a través de documentos como catálogos o programas (Ibíd. 101). Para el cumplimiento del criterio de *calidad* se acude a un par interno y dos externos que evalúan: 1) la solidez formal, técnica y conceptual de la obra, 2) el aporte de la obra al campo artístico, 3) la articulación de la obra con la trayectoria del artista, 4) el prestigio del escenario, la galería o la editorial en que se presenta, y 5) la eficacia del esquema de presentación o difusión de la obra. Por último, en cuanto a *visibilidad y circulación*, se tienen en cuenta el tipo de presentación, la instancia en la que se presenta, la duración de la obra (si aplica), el número de espectadores y la divulgación de la obra en medios de comunicación (Ibíd. 102).

En la Universidad Javeriana, por otro lado, la Vicerrectoría Académica designó a un grupo para evaluar obras artísticas, siempre que estas hayan sido publicadas o divulgadas en “un evento que disponga de un comité que seleccione por su calidad lo que en él se presenta: Festival, Sala, Exposición, Bienal, etc.” (2011), es decir, en espacios que cuenten con algún tipo de curaduría. Con esto se busca que la evaluación cualitativa de la obra provenga de una entidad externa, con reconocimiento en el medio artístico, de manera que el peso del veredicto no recaiga únicamente sobre uno o dos pares. Adicionalmente, este procedimiento pretende acoger las lógicas propias de valoración del campo artístico, que normalmente se ponen en juego en los jurados de eventos como festivales, bienales, ciclos de conciertos, etc. A partir de ese requisito mínimo, este comité ha venido trabajando en criterios como: *impacto*, que asigna puntajes diferenciados según el ámbito (local, nacional, internacional en Colombia, internacional en el exterior) y según el prestigio de la instancia de divulgación, *complejidad e innovación* de la obra en aspectos técnicos y conceptuales, y una ponderación de la *participación* del profesor en el proceso creativo.

Como se puede ver, estas dos universidades tienen en común el interés por reconocer obras que, además de mostrar una alta calidad, hayan tenido un impacto significativo en el medio artístico, tanto por sus aportes al campo, como por su presencia en escenarios reconocidos por su trayectoria. Sin embargo, estos criterios no parecen haber sido adoptados ampliamente por otras instituciones. En la encuesta realizada para este artículo se encontró que solo cinco de las diecinueve universidades que respondieron (26%) se acogen al decreto 1279 para la evaluación de producción artística, mientras que en ocho universidades (42%) se han desarrollado criterios particulares dentro de la institución y en seis universidades (32%) no existen criterios establecidos para este tipo de evaluación. Esto muestra que, a diferencia de la evaluación de proyectos –proceso que ha sido asimilado mayoritariamente al de la investigación– en el tema de valoración de la producción artística no hay criterios comunes y los procesos se realizan de acuerdo con los intereses y las posibilidades particulares de cada institución.

#### 4. Conclusión

Como se ha visto a lo largo de este texto, la tendencia a considerar la creación artística como una forma de producción de conocimiento asimilable a la investigación científica, puede llegar a solucionar varios problemas administrativos al interior de las universidades, especialmente en lo referente a la formulación y evaluación de proyectos. Sin embargo, esta tendencia también soslaya el hecho de que la creación no es homologable a la investigación en su naturaleza ni en sus productos. Por esta razón, las universidades se han visto en aprietos al abordar temas como la evaluación de la producción artística o la obtención de recursos para financiar proyectos artísticos y creativos.

La valoración de los resultados de creación, cuando se realiza, se hace únicamente con miras a la asignación de bonificaciones o aumentos salariales para los profesores de planta, pero no tiene ningún efecto en los indicadores de productividad de las universidades o de los grupos de investigación. Al no existir criterios comúnmente aceptados para la evaluación de productos, tampoco existe una entidad suprauniversitaria que registre y valide la producción artística. En el caso de la investigación científica este papel le corresponde a Colciencias. Sin embargo, aunque se han hecho esfuerzos para permitir el registro de productos de creación en herramientas como CvLac o GrupLac, esta entidad tampoco ha llegado a acuerdos sobre los criterios que permitirían asignar puntajes a determinados tipos de producción artística con miras a la medición de grupos.

Esta problemática, claro está, guarda una estrecha relación con la posibilidad de acceder a apoyos para la financiación de proyectos. El sistema de clasificación de grupos de investigación busca estimular a los más productivos facilitando su acceso a recursos. Pero al no existir un mecanismo de evaluación de la producción artística, los grupos de artes resultan mal clasificados y se ven en serias dificultades para desarrollar proyectos de gran envergadura, ya que los presupuestos para creación artística o investigación-creación en la mayoría de las universidades son muy pequeños o simplemente inexistentes.

Frente al tema se ha argumentado en reiteradas ocasiones que una entidad como Colciencias no tiene por qué financiar actividades de creación artística, pues su prioridad debe estar en fomentar la investigación que produce resultados de conocimiento que sean verificables y transferibles. Bajo este supuesto, se han realizado ya desde Colciencias dos convocatorias para investigación-creación en artes que priorizan la publicación de resultados en revistas indexadas. La idea general que subyace detrás de esta apuesta es que la creación “a secas” debe seguir siendo estimulada por otras

entidades como el Ministerio de Cultura, que incluye convocatorias para creación en su Programa Nacional de Estímulos.

Sin embargo, este programa del Ministerio de Cultura está dirigido prioritariamente a personas naturales y grupos de artistas, lo cual limita enormemente las posibilidades de participación para las universidades. En la Convocatoria Nacional de Estímulos pueden participar personas jurídicas, lo cual incluye a las universidades. Sin embargo, en caso de que una misma persona jurídica resulte ganadora en más de un estímulo, debe escoger uno solo. Esto plantea una seria limitación para universidades grandes con un amplio número de áreas creativas (Ministerio de Cultura, 2014: 14) ');' onmouseout='tooltip.hide()';>9 . Por esta razón, los profesores universitarios muchas veces optan por presentar propuestas como personas naturales, pero deben desarrollar los proyectos en sus tiempos libres y fines de semana, y los resultados terminan siendo invisibles para los sistemas de registro y los indicadores de las universidades. Adicionalmente, los montos contemplados en las convocatorias suelen ser inferiores a los montos que Colciencias destina a los proyectos de investigación científica. Como resultado, los proyectos de creación financiados por el Ministerio de Cultura son de un tamaño y alcance bastante limitado, y las capacidades creativas acumuladas de las universidades resultan desperdiciadas, cuando podrían ser orientadas a proyectos de gran envergadura. Las mismas consideraciones aplican punto por punto al Programa Distrital de Estímulos en el caso de Bogotá, que tiene un diseño muy similar al programa del Ministerio.

Todo lo anterior parece contradictorio en un entorno en el cual cada vez más artistas con formación profesional tienden a vincularse a universidades para desarrollar una carrera como docentes, creadores e investigadores. En efecto, el auge de la creación de programas y facultades de artes en el país, ha dado lugar al surgimiento de comunidades académicas y creativas vibrantes y dinámicas, con un potencial enorme para producir grandes impactos en el arte y la cultura de Colombia. Sin embargo, todo este potencial se ha estrellado con la imposibilidad de manifestarse en eventos y proyectos de gran alcance, debido a que se ha insertado en unas estructuras para la gestión del conocimiento que no tienen en cuenta sus particularidades, y que en lugar de potenciar las áreas creativas, terminan aislándolas de la comunidad y del sector productivo.

Ahora bien, de acuerdo con el último modelo de medición de grupos de Colciencias (2013: 1), los objetivos de la política de CT+I son principalmente dos: 1) impactar el sistema productivo, y 2) contribuir a la solución de problemas del país. Si bien la solución de problemas no es el objetivo inmediato de la creación artística, es claro que la experiencia estética contribuye a la formación de procesos sociales y culturales que a largo plazo pueden tener un gran impacto en la transformación de la sociedad colombiana. Adicionalmente, el arte tiene un enorme potencial para impactar el sistema productivo a través de las industrias creativas. Las capacidades construidas durante años por las universidades tendrían mucho que ofrecer en cuanto a la generación de contenidos competitivos en áreas como música, diseño, software y producción audiovisual. En este sentido, es un absurdo pensar que la creación artística no tiene cabida dentro del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.

Pero así como en las universidades es necesario que haya investigación básica o fundamental, también se necesita proteger los espacios para creaciones artísticas no orientadas a resultados, que apunten a la expansión de la sensibilidad y que puedan convertirse en referentes estéticos de punta. Sin este tipo de creación, las industrias culturales están condenadas a una degradante repetición de modelos importados que, a mediano plazo se traducirá en simple falta de competitividad.

Las entidades estatales como Colciencias y los Ministerios de Educación y Cultura, deben empezar a comprender que, cada vez más, el ámbito natural para el desarrollo de esta función fundamental es el que ofrecen las universidades. Pero para ello es necesario que exista una visión clara, tanto de las particularidades de las áreas creativas, como de las estructuras para la gestión del conocimiento y su posible relación con el sector productivo.

Por esta razón, tiene mucho sentido la idea de crear un Programa Nacional de Artes, Arquitectura y Diseño al interior de Colciencias, una propuesta que se ha venido discutiendo en la mesa de trabajo que reúne desde hace algunos meses a la Asociación Colombiana de Facultades de Artes (Acofartes), la Red Académica de Diseño (RAD), la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura (ACFA) y Colciencias, entre otras instituciones. Un programa de esta naturaleza permitiría: 1) garantizar la presencia en Colciencias de gestores que reconozcan las particularidades de las áreas creativas y que sean capaces de identificar los cruces y límites entre investigación y creación, 2) servir como articulador entre las universidades y el sector productivo para el impulso de la innovación en las industrias creativas, y 3) tener una instancia de validación de la producción artística realizada al interior de las universidades, que contribuya a tener unas reglas de juego equitativas para creadores e investigadores.

Pero para que una propuesta como esta llegue a buen término, es necesario demostrar que su motivación no es la de satisfacer los deseos de un grupo de artistas incomprendidos. Por el contrario, se trata simplemente de reconocer una realidad palpable de gran magnitud para el país: las artes y las áreas creativas se están desarrollando, concentrando e institucionalizando en las instituciones de educación superior, constituyen el núcleo vital y profesional de decenas de

miles de estudiantes y profesores, ocupan un lugar predominante en el panorama de la educación superior y tienen un potencial enorme para la transformación de la sociedad y la cultura en Colombia, especialmente en el momento en que se empieza a vislumbrar la llegada del postconflicto.

Si no se reconoce esta realidad, se estaría desperdiciando uno de los recursos más valiosos que tiene el país en los años por venir. Esperemos que este texto contribuya al menos en parte a que eso no suceda.

## Bibliografía

Archer, Bruce. (1995). The Nature of Research. *Co-design, interdisciplinary journal of design*. Enero de 1995. pp 6-13.

Asprilla, Ligia Ivette. (2013). *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes

Bajtín, Mijail. (1989). El problema del contenido el material y la forma en la creación literaria. En: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus

Borgdorff, Henk. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Documento inédito. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/202198978/El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes> [Consulta 4 de abril de 2014]

Busch, Kathrin. (2009). Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Art & Research* 2/2. Disponible en línea: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html> [Consulta 8 de abril de 2014]

Colciencias. (2013). Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico e innovación. Disponible en línea:

[http://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/upload/documents/documento\\_modelo\\_de\\_medicion\\_grupos\\_2013-version\\_ii\\_definitiva\\_dic\\_10\\_2013\\_protected.pdf](http://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/upload/documents/documento_modelo_de_medicion_grupos_2013-version_ii_definitiva_dic_10_2013_protected.pdf) [Consulta 20 de mayo de 2014]

Colciencias. (2008). *Colombia construye y siembra futuro. Política Nacional de fomento a la investigación y la innovación*. Disponible en línea:

<http://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/recursos/documentos/colombiaconstruyesiembrafuturo20082011.pdf> [Consulta 28 de abril de 2014]

Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Echevarría, Guadalupe. (2011). There is Plenty of Room at the Bottom. En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA pp. 45-58.

Gaitán Tovar, Andrés. (2008). *El investigador en artes: ¿es mejor tener pinta que pintar?* Revista Puntos No. 2. Bogotá: Departamento de Artes Visuales, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 17-21.

Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Espoo, Finlandia: Academia de Bellas Artes de Helsinki y Universidad de Gotemburgo.

Hernández Hernández, Fernando. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En: *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia de España, pp. 9-50.

Jandová Jarmila y Volek, Emil (comps.). (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Bogotá: Plaza y Janés.

Lesage, Dieter. (2011). Portafolio y suplemento. En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA pp. 67-85

López-Cano, Rubén. (2013). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. *Cuadernos de música iberoamericana* Vol. 25 pp. 213-231.

Ministerio de Cultura. (2014). *Convocatoria de Estímulos 2014*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Montilla, Claudia. (2010). La creación artística en la Universidad de los Andes. En: *La investigación en Uniandes, construcción de una política*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 99-106.

Orozco, Luis et al. (2013). Los grupos de investigación en Colombia. Sus prácticas, su reconocimiento y su legitimidad. En: *Colciencias cuarenta años. Entre la legitimidad, la normatividad y la práctica*. Bogotá: Universidad Nacional de

Colombia, Universidad del Rosario y Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología.

Osuna, Juan Gabriel. (2012). Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 7/1. Bogotá: Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 5-12.

Piedrahita, Angélica. (2008). Especulaciones en torno a la investigación en artes visuales. *Revista Puntos* No. 2. Bogotá: Departamento de Artes Visuales, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 10-13.

Pontificia Universidad Javeriana. (2013). *Asistencia para la creación artística de la Vicerrectoría de Investigación. Resolución No. 587*. Disponible en línea <<http://www.javeriana.edu.co/documents/10179/48268/Resolucion587.pdf/f98fb390-82ca-482e-8a65-8882c7e78894>> [Consulta 19 de mayo de 2014]

Pontificia Universidad Javeriana. (2011). Circular 9 de 2011. Documento inédito. Vicerrectoría Académica.

Rico de Alonso, Ana. (1996). Investigación en la Universidad colombiana: contexto y estrategias. *Revista Nómadas* No. 5. Bogotá: Universidad Central.

Russell, Bertrand. (1995). *Los problemas de la filosofía*. Disponible en línea: <<http://www.enxarxa.com/biblioteca/RUSSELL%20Los%20problemas%20de%20la%20filosofia.pdf>> [Consulta 13 de mayo de 2014]

Santamaría, Carolina et al. (2011). La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 6/2. Bogotá: Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 87-116.

Uhía, Fernando. (2011). El Pacto de Bolonia, los productos artísticos indexables y otros mandatos neoliberales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 6/1. Bogotá: Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 103-123.

Universidad de los Andes. (2007). Reglamento de la Facultad de Artes y Humanidades. Documento inédito. Disponible en línea: <<http://arte.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Reglamento-de-Facultad-versio%CC%81n-enero-2007.pdf>> [Consulta 9 de mayo de 2014].

Universidad de los Andes. (2005). Novena convocatoria, proyectos de investigación y creación. Facultad de Artes y humanidades. Disponible en línea: <<http://facartes.uniandes.edu.co/index.php?option=content&task=category&sectionid=4&id=46&Itemid=83>> [Consulta 16 de mayo de 2014]

Universidad de los Andes. (2014). Convocatoria conjunta. Financiación de proyectos de investigación y creación. Vicerrectoría de Investigaciones y Facultad de Artes y Humanidades. Disponible en línea: <<http://investigaciones.uniandes.edu.co/images/dmdocuments/convocatoria%20conjunta%20facartes%202014.pdf>> [Consulta 16 de mayo de 2014]

Universidad de Antioquia. (2001). Acuerdo Superior 204. Consejo Superior Universitario. Disponible en línea: <<http://secretariageneral.udea.edu.co/doc/a0204-2001.html>> [Consulta 12 de mayo de 2014]

Universidad del Valle. (2012). Política de investigaciones. Resolución No. 027 del Consejo Superior Universitario. Disponible en línea: <<http://secretariageneral.univalle.edu.co/consejo-superior/resoluciones/2012/RCS-027.pdf>> [Consulta 15 de mayo de 2014]

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (2013). Plan maestro de investigación, creación e innovación 2013-2019. Disponible en línea: <<http://www.udistrital.edu.co:8080/es/web/comite-de-investigacion-de-la-facultad-de-ciencias-y-educacion/plan-maestro-de-investigacion-creacion-e-innovacion-pmici-ud-fce>> [Consulta: 15 de mayo de 2014]

Universidad Nacional de Colombia. (2010) Fomento de la investigación y la creación en la Facultad de Artes. Memorias de gestión académica 2006-2010. Facultad de Artes. Disponible en línea: <[http://facartes.unal.edu.co/facultad\\_visible/docs/fomento\\_investigacion.pdf](http://facartes.unal.edu.co/facultad_visible/docs/fomento_investigacion.pdf)> [Consulta 7 de abril de 2014]

1. A manera de ejemplo, en la Universidad Nacional, el SIUN (Sistema de Investigación de la Universidad Nacional) asume la misión de: “garantizar la continuidad y coherencia en el fomento, el desarrollo y la consolidación de la ciencia, la investigación, la creación artística y cultural, la innovación y el desarrollo tecnológico” (Fomento de la investigación, 2010: 14).

2. Un ejemplo de este cambio gradual de lenguaje se encuentra en la política de investigación de la Universidad de Antioquia, formulada en 2001, que señala como finalidad de la investigación: “la generación y comprobación de conocimientos orientados al desarrollo de la ciencia, de los saberes y de la técnica, y la producción y adaptación de tecnología para la búsqueda de soluciones a los problemas de la región y del país” (Acuerdo 204).
3. La investigación *sobre* las artes (como la que se realiza desde las humanidades y las ciencias sociales) es diferenciada por varios autores de la investigación *para* las artes y la investigación *en o desde* las artes. La investigación para las artes hace referencia al desarrollo de técnicas, procedimientos u objetos que intervienen en el proceso creativo. La investigación en o desde las artes se refiere propiamente a lo que aquí he discutido como investigación artística o investigación-creación (Borgdorff, 2006; Archer, 1995). Esta clasificación es bien conocida en las discusiones que se han dado en Colombia, por lo que no me voy a detener en ella en este artículo.
4. Algunos ejemplos son: el Comité de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, la Asistencia para la Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana y el Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional.
5. Para la creación de esta Asistencia se adoptó una estructura similar a la que funciona desde 2010 en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Allí existe una Dirección de Artes y Cultura, dentro de la Vicerrectoría de Investigación. Este mismo modelo fue recientemente adoptado por la Universidad de Chile, en donde se creó una Oficina de Creación Artística, también dentro de la Vicerrectoría de Investigación.
6. Algunos de los proyectos realizados en la Universidad de los Andes se pueden consultar en la página <http://facartes.uniandes.edu.co/index.php?option=content&task=category&sectionid=4&id=34&Itemid=71>. Los proyectos de la Universidad Nacional se pueden consultar en el ya citado documento “Fomento de la investigación y la creación en la facultad de artes” (2010: 33-58).
7. Como bien señalan Santamaría et al.: El índice Publindex utilizado por Colciencias, no homologa las revistas indexadas en el Arts & Humanities Citation Index de la ISI Web of Science, ya que este no está dividido en cuartiles debido a sus diferentes dinámicas de citación (2011: 99). Esto afecta negativamente a las disciplinas de ciencias sociales y humanidades que toman el arte como objeto de estudio.
8. No deja de llamar la atención el hecho de que, según el decreto 1279, por creaciones complementarias o interpretaciones solo se puede obtener dos tercios del puntaje máximo permitido para las creaciones originales. Detrás de esta clasificación subyace una concepción decimonónica de “obra artística” según la cual esta es un ente terminado, completo y definitivo. Sólo esto explica por qué la interpretación o la creación complementaria se evalúan como procesos creativos de menor valor.
9. En la Convocatoria Nacional de Estímulos pueden participar personas jurídicas, lo cual incluye a las universidades. Sin embargo, en caso de que una misma persona jurídica resulte ganadora en más de un estímulo, debe escoger uno solo. Esto plantea una seria limitación para universidades grandes con un amplio número de áreas creativas (Ministerio de Cultura, 2014: 14)

---

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958