

Investigación y arte. Las tesis de grado en Plástica de la FBA
Julia Lasarte, Sol Massera, Laura Molina
Arte e Investigación (N.º 10), pp. 54-60, noviembre 2014
ISSN 2469-1488

INVESTIGACIÓN Y ARTE

LAS TESIS DE GRADO EN PLÁSTICA DE LA FBA

Julia Lasarte

julia.lasarte@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Sol Massera

solmassera@gmail.com

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Laura Molina

laurahmolina@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación
Social
Universidad Nacional de la Plata
Argentina

Resumen

A partir del marco epistémico que comprende a la producción artística como capaz de tener una carga de conocimiento, se analiza la transformación de las tesis de grado en Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este cambio realizado entre los años 2011 y 2012, que reduce el número de páginas de 30 a 5, genera un distanciamiento de la mirada tradicional del conocimiento, con un eje discursivo y logocéntrico, y se aproxima a una concepción de conocimiento construido a partir de investigaciones en arte, cuyo eje es experiencial y hermenéutico. Para ello, se toman tres estudios de caso de tres graduados de Plástica, y se separan y se observan las diferencias reales entre una tesis de Plástica y una tesis de Historia del Arte.

Palabras clave

Investigación en arte, epistemología de las artes, arte, conocimiento

Abstract

From the epistemic framework that understands the art production as one which is capable of having knowledge, the transformation of the theses on Plastic Arts of the Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP) is analyzed. This change, which took place between 2011 and 2012 and in which the number of pages is reduced from 30 to 5, creates distance from the traditional point of view of knowledge, with a discursive and logocentric focus, and approximates a concept of knowledge built from the research in art, which focus is experiential and hermeneutical. With this aim, three study cases from three graduates in Plastic Arts are taken into account and the real differences between a thesis on Plastic Arts and one on History of Art are separated and analyzed.

Key words

Research in art, epistemology of art, art, knowledge



Tradicionalmente, las corrientes de pensamiento modernas y positivistas han considerado el arte fuera del selecto grupo capaz de generar conocimiento. Esto se debe, en parte, a que desde el establecimiento del tradicional método científico positivista se ha naturalizado una relación unívoca entre la investigación científica y la investigación (Hernández, 2008). A su vez, la investigación científica se considera, en esta óptica, el *único* método capaz de generar conocimiento científico, conocimiento que se encuentra por encima de los otros tanto en jerarquía como en validez y que debe cumplir con las condiciones de objetividad, de previsibilidad y de reproducibilidad. Un conocimiento verdadero, final, objetivo, universal y atemporal, como si tal cosa fuera posible en cualquier área. Entendido el conocimiento de esta manera, no habría en él lugar para el arte o, de existir un lugar, sería el que le corresponde a un conocimiento sensible, que es –dentro del marco ilustrado– un conocimiento inferior al que la razón no puede dar cuenta (García & Belén, 2013). Pero «la investigación científica es sólo un tipo de investigación, [...] no la única forma posible» (Hernández, 2008: 89).

El contexto de la cultura contemporánea ha favorecido el acercamiento de otros saberes no considerados por la tradición. El método científico no es el único capaz de acercarnos a la realidad; existe, además, una aproximación a la misma desde el sentido común (siempre histórica y culturalmente condicionada) y un conocimiento mítico, mágico, religioso, filosófico y estético del mundo fenoménico (García & Belén, 2013). La noción de investigación ha tenido que ampliarse y que reestructurarse más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes (Hernández, 2008). Entre estos fenómenos se encuentra el arte. Desde esta nueva visión, se reconoce como capaz de generar conocimiento que, sin ser necesariamente científico, permite la interpretación de la realidad que rodea la vida y al hombre (García & Belén, 2013). El arte se entiende como una manera no sólo de observar o de interpretar el mundo, sino como una manera de construirlo dinámicamente a través de procesos constructivos. En este sentido, y entendido de esta manera, el arte es experiencia de verdad y de conocimiento. Su valor no reside en la observación y en la categorización *objetiva*

de la realidad, reducida ésta a un modelo matemático, sino en una práctica transformadora de la realidad, dinámica y compleja, tanto desde la esfera de la producción como de la recepción.

Hasta no hace mucho, los proyectos de investigación docente de arte eran juzgados y evaluados con los parámetros de otras disciplinas y, muchas veces, un físico se encontraba diagnosticando a un artista plástico, a quien se le exigía verificación, contrastación, objetividad; en fin, *resultados científicos* en su producción. Pero el arte es otra cosa, es conocimiento plasmado, es cognitivo, es racional, pero no es discursivo, no suma al logocentrismo imperante, ya que la obra de arte hace hablar a la realidad, pero no con palabras. Los artistas realizan una indagación, una exploración; es decir, una investigación para realizar la obra, aunque no haya una investigación científica que siga un método dado. Al respecto, Silvia García y Paola Belén explican:

Es así que el objetivismo y el metodologicismo resultan insuficientes para entender esa verdad relacional, puesto que la verdad del arte no puede concebirse como una representación inmutable de lo que es realmente el objeto dado ni puede traducirse a un concepto, sino que se trata del acontecimiento al que pertenecemos, una verdad que tiene lugar de manera dialógica y que representa un desafío para nuestra comprensión (García & Belén, 2013: 31).

Se entiende, a través de esta cita, que la idea de diálogo no se refiere a una comunicación discursiva que construye una verdad argumentada desde el lenguaje, sino a una «experiencia de verdad», una verdad hecha presente. El conocimiento no es exclusivo de los científicos y, menos aún, en el campo de lo social.

Investigación en Arte

La obra de arte, entonces, hace existir algo que antes resultaba invisible y, a su vez, induce a una ampliación de la realidad (Wagensberg, 2014). Una obra de arte puede lograr transformación y reflexión en el receptor, despliega un abanico de conocimientos que, sin ser científicos, es conocimiento al fin. Como dice Jorge

Wagensberg, no hay mejor manera de acceder al conocimiento que a través de la interdisciplinariedad. Ésta logra que la ciencia y el arte se complementen en el acceso al conocimiento, ya que una obra de arte es un pedazo finito de la realidad que comprime y enmarca un pensamiento; y conocimiento es pensamiento simplificado, codificado y empaquetado que se ayuda de cierto lenguaje para trasladarse de una mente a otra (Wagensberg, 2014). Al respecto, Russo señala:

Así como hay conocimientos que cobran forma por la palabra oral o escrita, y otros que pueden ser formulados mediante un cálculo o una notación algebraica, están aquellos que pasan por las imágenes o por la experiencia sensible, activados por la escucha, lo táctil o la percepción y acción del cuerpo en el tiempo y el espacio. Es misión de la educación universitaria en el terreno de las artes el promover y vincular esa doble vía: la del conocimiento de lo artístico y el conocimiento por lo artístico (Russo en Belinche, 2011: 170).

Desde este marco epistémico, podemos considerar a las investigaciones artísticas como productoras de un conocimiento válido. La labor del artista y la del científico se acercan, ya que tanto el conocimiento científico como el artístico son atravesados por los espacios culturales e institucionales de construcción y de legitimación del conocimiento, aunque sin afirmar que son similares en su construcción (García & Belén, 2013).

Según Henk Borgdorff (2005) las investigaciones artísticas se distinguen de otro tipo de investigaciones por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Dentro de las investigaciones artísticas este autor distingue tres tipos de investigaciones, según su naturaleza: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes.

Por un lado, la investigación sobre las artes es la investigación que tiene como objeto de estudio a la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Por otro lado, la investigación para las artes puede

describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. Por último, la investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Se refiere a la investigación que no asume la separación entre sujeto y objeto, y que no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. A partir de esta mirada, la práctica artística puede ser calificada como investigación y la obra de arte como el resultado final de dicha investigación. Sin embargo, no toda obra de arte es una producción de conocimiento.

Para ello requiere, en primer lugar, de una indagación previa, de una búsqueda que va desde el contexto sociocultural en el que ella nace hasta los materiales que la obra necesita para ser lo que debe ser. Dicha investigación no está sujeta a la rigurosidad de un método preestablecido, sino que se lleva a cabo de otra manera. En segundo lugar, la producción artística debe tener por finalidad ampliar nuestro conocimiento y entendimiento y debe tratarse de una investigación original, ya que, en palabras de Belén y García, la producción y la investigación artísticas hablan de una dinámica que hace posible la fijación condensada y la transmisión de experiencias, donde esa dinámica no es otra cosa que su carácter simbólico. Este carácter simbólico no se reduce a un proceso discursivo o semiótico, sino que puede tener distintos tipos de formatos experienciales, como las experiencias artísticas. En tercer lugar, al igual que en otro tipo de investigaciones, debe comenzar a partir de un obstáculo, de una sospecha o de una duda, que genere preguntas disparadoras, dentro del marco de la cultura y, en el caso específico de las investigaciones artísticas, pertinentes para el contexto de la investigación y del mundo del arte, y debe emplear métodos que sean apropiados para el futuro estudio. En cuarto lugar, el proceso y los resultados de la investigación deben estar apropiadamente documentados y ser difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio, tanto en espacios académicos como espacios artísticos. En quinto, y último lugar, es



indispensable que la producción artística, para adquirir su status de generadora de conocimiento, sea una experiencia replicable, ya que un conocimiento para ser tal debe tener: contenido, método y lenguaje (lenguaje no necesariamente discursivo, sino, también, artístico).

A partir de estos conceptos, la investigación en artes originada en la década del ochenta hace escuela y se convierte en corriente en el siglo XXI, denominándose «Investigación Basada en Artes» (IBA). Los beneficios que proporciona la IBA son: buscar otras maneras de mirar y de representar la experiencia, tratar de desvelar aquello de lo que no se habla y plantear cuestiones que otras formas de investigar no plantean. A su vez, la IBA no propone llegar a una verdad última y objetiva, sino que busca disparar reflexiones, pensamientos, diálogos y, de esta manera, entablar un puente entre el artista y el espectador. La IBA trata de evitar la ficción perfecta que representa de manera unívoca la realidad y da la posibilidad al lector de completar el relato (Hernández, 2008). Además, es más accesible que el discurso académico erudito y permite tener mayor alcance e impacto.

Casos de estudio

En el mundo académico universitario, una de las formas con las cuales se genera nuevo conocimiento son las tesis de grado que los alumnos deben realizar como requisito para obtener su título. Las tesis de grado para las carreras de Licenciatura en Plástica de la FBA de la UNLP requerían, hasta el cambio de plan del año 2006, una extensión de, al menos, treinta páginas. Esto implicaba una notable similitud entre las tesis de Plástica y de Historia del Arte, ya que a ambos tesisistas se les exigía una investigación clásica, asumiendo que el Licenciado en Plástica debía seguir parámetros equivalentes al del Historiador del Arte. Sin embargo, con el nuevo plan de estudios devino una nueva metodología para realizar la tesis de Plástica, ya que se cambió la reglamentación del plan: ahora se prioriza, en el postulante al título de Licenciado en Plástica (con orientación en Grabado, Cerámica, Pintura, etcétera) que su obra sea el núcleo central de su tesis y que esté acompañada por cinco

o diez páginas de texto, que funcionan como marco de referencia, como estructuración y como explicitación del proceso de concepción, el lenguaje y la metodología. Estas páginas, entonces, ya no son el núcleo central de la tesis, porque el cambio en el plan de estudios evidencia esta reorientación epistémica que se observa en la concepción del arte y que posee en sí carga cognoscitiva.

En el Banco de Tesis de la FBA se encuentran varios ejemplos de tesis de grado del plan de 2006 y del nuevo. A continuación, observaremos tres ejemplos de tesis de graduados en Plástica con la nueva metodología.

Primer caso: *No estás solo, estoy con vos*

Esta tesis fue desarrollada por Agustina Girardi, en 2014, y su directora fue Julieta Lamenza. A partir de una situación personal, la enfermedad prolongada de su madre, de sus idas y vueltas al Hospital Doctor Ricardo Gutiérrez, Julieta Lamenza planteó su tesis de grado durante siete años. Al presenciar cómo la gente transita ese tipo de experiencias decidió realizar una intervención callejera en la pared de la calle frente al hospital, donde pegó afiches que escribían la frase «No estás solo, estoy con vos» [Figura 1], una palabra por día hasta completarla. Realizó un registro fotográfico y audiovisual de esa acción que, posteriormente, mostró en el Museo de Arte y Memoria (MAM), acompañado de textos poéticos.



Figura 1. *No estás solo, estoy con vos* (2014), Julieta Lamenza

Este trabajo de tesis propone una mirada sobre varias problemáticas que atraviesan la vida y el arte contemporáneo, entre ellas, el rol del arte en la sociedad en general y en las problemáticas personales en particular; la calle como espacio de intervención artística frente a los espacios legitimados, como el museo; los posibles interlocutores de la obra de arte; y la apropiación de materiales no artísticos, el afiche, como materialidad artística.

En primer lugar, frente al cuestionamiento acerca del rol del arte en la sociedad en general y en las problemáticas personales en particular, la autora propone un arte vinculado de forma inseparable a la vida, que atraviese todos sus momentos y que funcione como herramienta de transformación de la vivencia cotidiana.

En segundo lugar, y acompañando esta vinculación del arte con la vida, la obra transita dos espacios muy diferentes entre sí: el espacio callejero y el espacio del museo. De esta manera, se expone cómo influye el espacio de contención de la obra en su significado final y qué estrategias necesita el espectador para abordar estos dos espacios. En tercer lugar, al habitar el espacio callejero, se proponen otros posibles interlocutores de la obra de arte. La artista elige como espectadores de su tesis, como destinatarios directos de su obra, tanto a los familiares y a los pacientes como a los trabajadores, a los doctores y a las enfermeras del hospital donde vivió su propia historia. En cuarto, y último lugar, la elección del soporte afiche para el trabajo profundiza la posibilidad de habitar la calle y de generar un vínculo con el transeúnte, con el que circula por este «no lugar» y genera un vínculo directo al utilizar sus códigos y sus materialidades (Augé, 2000).

En conclusión, este trabajo genera nuevos conocimientos desde una mirada contemporánea sobre cómo el arte puede habitar diversos espacios simbólicos y, así, generar nuevos lazos sociales frente a una experiencia compleja y dolorosa.

Segundo caso: Recurrencia. La casa, refugio y protección

Esta tesis fue realizada por Juan José García, durante el año 2013, y su director fue Pablo León. Su obra, según su autor, busca trabajar y problematizar el concepto de *casa* y lo hace a través de

esculturas con formas de casas precarias, realizadas con maderas de *pallets* recuperados de la calle por el artista, que forman una instalación. Las casas son cubos de madera con aberturas que funcionan como entradas y como techo de chapa, asentadas en cuatro pilares que las separan del suelo [Figura 2].



Figura 2. *Recurrencia* (2013), Juan José García

La primera línea de la introducción de esta tesis explicita sus antecedentes teóricos en el Arte Povera, arte pobre, tendencia artística de los años sesenta que se sirve de elementos desechados, de poco valor, idea que se subraya en la metodología de obtención de la materia prima de esta obra. La tesis está acompañada de breves poemas realizados por el autor que reconocen la autorreferencialidad de la obra y su alcance ideológico. Por ejemplo, uno de ellos se titula «Yo, cartonero», que, de esta manera, permite enlazar la obra con su carga social y política.

Ciertamente, esta obra invita a reflexionar sobre la situación social de los recolectores urbanos y sobre el déficit habitacional de nuestra población, pero también invita a pensar simbólicamente y a salir de los lugares comunes y de las asociaciones simples. La producción complejiza la idea de casa, que se puede entender como *refugio* y como *protección*, pero que aquí aparecen sumamente frágiles y despojadas. Como dicen Silvia García y Paola Belén, citando a Martin Heidegger, «los objetos cotidianos aparecen así iluminados por una luz nueva cuando son transformados por el arte» (García & Belén, 2013: 32). Estas «casas» que García

construye hablan de casas y, a la vez, no lo hacen. Buscan una reflexión social, pero también buscan funcionar como puente o como enlace entre el espectador y los recorridos mentales que hace el artista hasta llegar a su obra final. Ya que en este caso la obra no es solamente la instalación final, sino el recorrido, el proceso para llegar a ella. El proceso de recuperación de los materiales tiene tanta incidencia en la obra, como su estética final.

Tercer caso: *La biología de las ideas*

Esta investigación fue realizada por Paula Giorgi, en el año 2013, y su director fue Rodolfo Agüero. *La biología de las ideas* es un trabajo de recopilación. La autora toma para el rol de organizadora y de editora. «Mi rol fue organizar todas las informaciones que me iban enviando, tomar algunas decisiones para el montaje de los objetos y de las diversas partes que hacen al trabajo». Al recorrer las salas del Museo de la Memoria se puede encontrar una constelación de objetos seleccionados, *objets trouvé* de toda índole que, a simple vista, parecen aleatorios pero que están asociados por la selección de la autora y por un proceso de coordinación expreso [Figura 3].

Sin embargo, el mayor desafío de la obra no se encuentra en esta elección, sino en el estudio del proceso artístico que generó este desarrollo. ¿Cómo hacemos arte?, ¿por qué hacemos arte? De ahí que uno de los ejes centrales del trabajo de Giorgi sea el estudio de las ideas: ¿cómo nace una idea?, ¿de qué manera cambia?, ¿puede morir? A estas preguntas la autora encuentra respuestas en la analogía entre una idea y un organismo. De esta manera, un *organismo-idea* tiene un funcionamiento, un propósito e, incluso, un ciclo vital. En ese ciclo, la idea-organismo se encuentra con dificultades, evoluciona y puede, finalmente, morir.

En este recorrido la autora encuentra que la obra debe ser un espacio para plantear problemas e interrogantes. Con relación a esto, explica que el arte es otro formato de conversación y que la conversación es el modo de pensamiento por el cual uno crece, puede cambiar totalmente su visión de un problema, puede transformarse.

En efecto, es este diálogo el que se busca en la obra. Esta colección de diferentes trabajos es una obra colaborativa donde la autora ordena, elige y elimina. A través de este proceso, encuentra

en los espacios vacíos de la obra su mayor valor: «Así, al haber preguntas y no respuestas, nos encontrábamos pensando en el proyecto, que progresivamente fue tomando carácter de colectivo. Todo ese tiempo de búsqueda es lo más interesante del proyecto». Es en esa búsqueda, en esa recopilación, donde la obra genera un nuevo conocimiento acerca del carácter del proceso artístico y de la concepción de una obra. En el proceso de construcción de la obra y, luego, en la obra misma, la autora encuentra las ideas como algo vivo y esos silencios como su evolución.



Figura 3. *La biología de las ideas* (2013), Paula Giorgi

Palabras finales

Las tesis que hemos analizado en el marco de la IBA muestran cómo correr el foco de la producción escrita a una producción pausada y consciente de la obra genera una mejoría en todos los aspectos que hacen a la producción artística. Además, este corrimiento del eje demuestra y requiere de un compromiso con la necesidad de poner el arte en otro lugar en el mundo académico. Exigir que una tesis en arte tuviera una investigación teórica en paralelo, siguiendo el método tradicional, menoscababa el valor epistémico de la obra artística.

Como consecuencia de esta transformación, se ve superada la discusión acerca de la generación de conocimiento en el arte en

el nivel de grado. A partir de esto, se pueden generar nuevos desafíos y, así, aceptar el valor cognoscitivo de la obra artística y utilizarlo como eje para laboratorios, unidades de investigación y tesis de posgrado. Podemos, incluso, pensar que la breve fundamentación escrita que se exige hoy en las tesis de grado puede llegar a ser dispensable si se sigue reconociendo el valor epistémico del arte. Esta nueva mirada epistémica y estos nuevos modos de tesis de grado en arte amplían las posibilidades de una construcción académica hacia una mirada transdisciplinar y compleja del conocimiento.

Referencias bibliográficas

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.

García, S., Belén, P. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Sarrebruck: Editorial Académica Española.

Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Buenos Aires: Tusquets.

Referencias electrónicas

Borgdorff, H. (2005). «El debate sobre la investigación en las artes» [en línea]. Consultado el 14 de julio de 2015 en <<http://www.gridspinoza.net/es/node/984>>.

Hernández, F. (2008). «La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación» [en línea]. Consultado el 25 de septiembre de 2015 en <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>>.