

GUÍA

DE INVESTIGACIÓN

– EN ARTE Y DISEÑO –

ARTE



VICERRECTORADO
DE INVESTIGACIÓN



PUCP

La presente guía de investigación se inspira en el libro “*Cómo iniciarse en la investigación académica. Una guía práctica*”, de María de los Ángeles Fernández Flecha y Julio del Valle Ballón. En ese sentido, recoge la estrategia metodológica y la experiencia pedagógica que han alimentado dicha obra.

Guía de investigación en Arte y Diseño, Arte.

Alejandra Ballón Gutiérrez, Martín Guerra Munte, Mijail Mitrovic Pease y Stephan Gruber Narvaez

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017

Vicerrectorado de Investigación - VRI

Dirección de Gestión de la Investigación - DGI

Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú

(511) 626-2000 anexo 2120

E-mail: dgi@pucp.edu.pe

Dirección URL: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

Diseño: Judit Anhelí Zanelli Drago

Diagramación: Judith León Morales

Digitalización: Camila Bustamante Dejo

Corrección de estilo: Ursula Virginia León Castillo

Primera edición: setiembre de 2017

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 978-612-47448-8-4

GUÍA

DE INVESTIGACIÓN

— EN ARTE Y DISEÑO —

Arte

Autores

Alejandra Ballón Gutiérrez
Martín Guerra Muenta
Mijail Mitrovic Pease
Stephan Gruber Narvaez

Asesores

Julio del Valle Ballón
María de los Ángeles Fernández Flecha

VICERRECTORADO DE
INVESTIGACIÓN
DIRECCIÓN DE GESTIÓN
DE LA INVESTIGACIÓN



100 años
PUCP

PALABRAS DE LA VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN

Me complace presentar a la comunidad PUCP las guías de investigación para alumnos de pregrado, que han podido lograrse gracias a un esfuerzo conjunto realizado por profesores, decanos, jefes de Departamento y profesionales de la Dirección de Gestión de la Investigación.

Este material representa la apuesta del Vicerrectorado de Investigación por contribuir en la formación de nuevos y mejores investigadores e investigadoras, e incentivar la producción de trabajos de calidad académica. Por tal motivo, nos hemos preocupado de que cada una de las guías recoja las particularidades de los saberes y técnicas propias de la investigación en cada una de las disciplinas que ofrece la Universidad, así como los principios éticos que las rigen. De esta manera, los estudiantes contarán con la posibilidad de ver el amplio y plural espectro en el que pueden desarrollarse y aportar en la creación de nuevo conocimiento desde el pregrado.

Por esta misma razón, en cada caso, las guías contienen ejemplos de aplicación que han sido tomados de las tesis sobresalientes de cada facultad, pues, además de reconocer el valor de las investigaciones de pregrado, queremos que este sea un material cercano a los propios alumnos.

Asimismo, quisiera destacar que el alcance de este material, no se restringe a la comunidad estudiantil pues, además de presentar una estrategia de investigación académica, cuenta con una sección que informa sobre los servicios y ayudas que brinda la Universidad en temas académicos y de investigación. De esta manera, todos podemos estar enterados de las distintas facilidades y beneficios que están a nuestro alcance en la PUCP.

Por último, quisiera terminar estas líneas agradeciendo a todos los involucrados en este proyecto por ayudarnos a alcanzar la meta de convertirnos en una universidad de investigación, y por seguir cultivando la pluralidad y el desarrollo del pensamiento crítico entre los estudiantes. Pues, como sabemos, son ellos y ellas quienes, en un futuro no muy lejano, contribuirán al desarrollo político, científico, tecnológico y social del país, siempre con la mirada puesta en los que más lo necesitan.

**PEPI PATRÓN
VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN**

CONTENIDO

CAPÍTULO 1. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES 11

- 1.1. ¿Qué se entiende por investigar en artes visuales?
- 1.2. ¿Para qué se investiga en artes visuales?
- 1.3. ¿Qué tipo de objeto de estudio aborda la investigación en artes visuales?

CAPÍTULO 2. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA 23

- 2.1 Diseño
 - 2.1.1 Indagación
 - 2.1.2 Estado del arte
 - 2.1.3 Contexto y justificación
 - 2.1.4 Conceptualización y Metodología
 - 2.1.5 Problemática artística
 - 2.1.6 Resultados de diseño
- 2.2 Práctica
 - 2.2.1 Lugar de trabajo y condiciones de producción
 - 2.2.2 Técnica y materiales artísticos
 - 2.2.3 Edición y apropiación
 - 2.2.4 Resultados de la práctica artística
- 2.3 Presentación
 - 2.3.1 Espacio de exhibición
 - 2.3.2 *Display*
 - 2.3.3 Difusión
 - 2.3.4 Resultados de la presentación

CAPÍTULO 3. CRITERIOS DE EVALUACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA 51

- 3.1 Resultados de la investigación artística
- 3.2 Una epistemología para la investigación artística
- 3.3 Esquema de criterios de evaluación

REFERENCIAS	55
ÍNDICE DE IMÁGENES	64
ANEXOS	68
Anexo 1. Modelos de Ph.D.	
Anexo 2. Archivos virtuales sobre investigación artística	
SECCIÓN INFORMATIVA	73
COMITÉ DE ÉTICA DE LA INVESTIGACIÓN (CEI)	91

PRESENTACIÓN

En el Perú se han dado algunos recientes esfuerzos por reconocer académicamente el gran acervo cultural local relacionado a la investigación artística. No son pocos los artistas peruanos que reivindican, tanto a través de sus procesos como en sus resultados finales, una epistemología de la investigación artística. Sin embargo, falta aún un largo camino por recorrer. Primero, en lo que corresponde a la compilación, catalogación y archivo de esos trabajos. Y segundo, al estudio sistemático y posterior teorización de trabajos que se inscriben dentro del campo de lo que se conoce como investigación artística.

Tomando en cuenta la nula o escasa difusión que existe sobre el tema, las premisas de las que partimos para la elaboración de esta guía fueron dos: por un lado, mostrar de una manera exhaustiva los pasos por los que transita una investigación: el proceso, la metodología y los resultados posibles; y, por el otro lado, agrupar algunos ejemplos de estrategias artísticas que podrían incluirse en un muestrario de métodos de investigación. Para ello, se ha consignado un cuerpo de proyectos artísticos locales que nos ayuden a situar con ejemplos concretos algunos de los lineamientos teóricos aquí planteados. Hemos utilizado como criterio para la selección de dichos casos de estudio la trayectoria de los artistas en el campo de la investigación artística, la pertinencia del proyecto en el contexto artístico/académico y la cualidad estética y vigente de la práctica artística contemporánea. Lejos de plantear un canon, queda claro que los proyectos elegidos serán los hilos que nos permitan tejer un primer panorama actual de la investigación artística local.

La guía plantea una experiencia de la investigación a través de tres capítulos: 1. Problemática de la investigación en artes visuales, 2. La investigación artística y 3. Criterios de evaluación para la investigación artística. El segundo capítulo presenta tres partes modulares: Diseño, Práctica y Presentación. Las denominamos modulares ya que, si bien están interrelacionadas, no corresponden a un orden predeterminado ni a un tiempo cronológico lineal de la investigación artística. Tampoco refieren a partes obligatorias de la investigación, es decir, una investigación artística no tiene por qué abarcar estos tres módulos en el orden propuesto. Sí son, más bien, un muestrario de recursos variados que buscan otorgar una lógica y rigurosidad propias a distintos itinerarios de investigación en el arte.

En este sentido, la guía podrá tener usos variados en distintos niveles de la formación, así como la práctica artística. En primer lugar, la guía es una herramienta que busca contribuir a la formación de nuevos artistas investigadores y esperamos pueda servir a orientar los cursos de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (FAD) vinculados a

la metodología, la investigación y la teoría. Para ello, proponemos un modelo abierto que permite al alumno relacionarse con la manera específica en que el arte investiga y produce conocimiento, antes que solo importar una matriz de otra ciencia al arte. Por otro lado, la guía también permite al docente y al estudiante introducirse a la problemática académica de la legitimación de la investigación artística, una discusión en ciernes y relevante para comprender el rol de la práctica artística en el mundo contemporáneo. Asimismo, el interés en trabajar la investigación en su dimensión de producción artística, desde ejemplos concretos obtenidos del medio local, servirá para desarrollar una discusión respecto a las estrategias estético conceptuales de los artistas al enfrentarse a distintos desafíos y fomentar estas preocupaciones en los alumnos. Estos son algunos de los múltiples usos que puede tener esta guía en el ámbito de la formación artística.

La guía que presentamos a continuación aparece como la primera publicación sobre el tema a nivel nacional, representando un importante esfuerzo por parte de la Dirección de Gestión de la Investigación (DGI) por implementar y promover una cultura de la investigación en la práctica artística. La guía busca ser un impulso para los estudiantes de pregrado de la FAD que postulen a concursos tales como el Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación (PAIN) y el Programa de Apoyo al Desarrollo de Tesis de Licenciatura (PADET). Sin embargo, aunque estas metas sean internas a la FAD y a nuestra universidad, consideramos que el carácter pionero de la guía podría exceder este marco y contribuir al desarrollo del campo de la investigación artística en el país.

CAPÍTULO

1

PROBLEMÁTICA DE LA
INVESTIGACIÓN EN
LAS ARTES VISUALES

¿Cuál es el lugar del arte en la academia? Es interesante notar que el adjetivo “académico” usualmente es utilizado para caracterizar un arte demasiado rígido, tradicional y muy poco a tono con la contemporaneidad. Sin embargo, como Dieter Lesage (2012) lo discute a partir del caso de la educación artística en el Plan de Bolonia¹, el derrotero de la educación artística hoy es el de una nueva forma de academización a fin de acreditarse según estándares internacionales. En este proceso, uno de los asuntos centrales es definir la investigación en el terreno de la práctica artística. Pese a la estandarización que ello supone, el autor considera que esta definición –o redefinición– del lugar de la investigación en las artes puede generar transformaciones positivas, como el desacoplamiento entre investigación artística y el paradigma de investigación propio de las ciencias naturales².

A primera vista, la existencia de revistas académicas –como el *Journal for Artistic Research*–, programas de posgrado –como *A/r/tography* en la University of British Columbia (Vancouver)–, asociaciones de investigación artística –como la *Society for Artistic Research*– o publicaciones de museos sobre investigación artística –como *Índex*, publicada por el Macba (Barcelona) entre 2010 y 2011– llevaría a pensar que el lugar del arte en el contexto universitario está muy afianzado.³ Cada uno de los anteriores ejemplos, sin embargo, ha realizado una labor de definición propia de qué entienden por *investigación artística*, y bajo qué criterios evaluar sus productos y resultados. En esta sección, trazaremos un mapa de preguntas y problemáticas que están en la base del debate global actual sobre el lugar de la investigación en la práctica artística, y que apunte a definir operativamente la investigación artística, su sentido y el tipo de objeto que construye.

Para Giaco Schiesser, la terminología referente a la investigación artística no ha encontrado aún una convención en su definición. Sin embargo, el término más usado en la discusión internacional es *artistic research* (investigación artística). En ese sentido, y de forma más específica, Helena Grande nos muestra el giro conceptual que se ha

¹El proceso Bolonia fue la adaptación y unificación de criterios educativos en todos los centros europeos a través del establecimiento de un sistema de créditos similar al sistema de ECTS.

²Aquí nos referimos a la exigencia de adaptación de los procesos de investigación al que las artes se ven sometidas al utilizar criterios de evaluación de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades. Situación que analizaremos más adelante.

³Véase <http://www.jar-online.net/> (hasta el 2016 son 12 números) <http://www.societyforartisticresearch.org/society-for-artistic-research/> (fundada en 2010) <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/>. Para una discusión de algunas de estas iniciativas, ver Grande (2013).

dado en los términos *studio-based*, *practice-based* o *practice-led research*, lo que ha llevado a un nuevo concepto de la investigación en las artes. En dichos términos, el lugar que la práctica artística ocupa es esencial, y el texto escrito apoya o da cuenta del proceso de investigación o demuestra lo propuesto en la práctica.⁴ Asimismo, en el marco del Society for Artistic Research (SAR), el proyecto de revista científica *Journal for Artistic Research* (JAR) busca publicar nuevas formas de representación de la investigación artística. En consecuencia, el contenido del JAR es denominado *exposición de la investigación* y su objetivo es crear un sistema de publicación académica para artistas (ver última sección del presente capítulo). Más allá del asunto terminológico, Schiesser indica que lo que prima con urgencia en el debate actual sobre la investigación artística -más allá de la autoridad interpretativa en la investigación y las ciencias- son las prácticas, procesos, contenidos y formas que esta produce y asume.

1.1 ¿Qué se entiende por investigar en artes visuales?

Si nos enfrentamos a la pregunta sobre la investigación en artes visuales, es necesario plantearnos qué tipo de conocimiento produce, esto es, cuál es su actividad específica y qué resultados podemos esperar de una investigación artística. Esta pregunta no tiene una respuesta tan inmediata como la puede tener en otras disciplinas que han establecido claramente los términos en los que se relacionan con el conocimiento o la ciencia. Por el contrario, muchas veces el arte se ha visto en una relación tensa con la importancia de la ciencia o del conocimiento científico, pues lo ve con desconfianza y se resguarda de su dominio. Asimismo, la ciencia no admite legitimidad en los procesos epistemológicos de la investigación artística. Los desconoce y los somete continuamente a un formato que no le es propio.

Un par de ejemplos pueden servir: Platón, filósofo griego, al lidiar con el rol del arte en la ciudad (*polis*) y en la búsqueda de conocimiento, concluyó que la poesía y la tragedia no podían tener lugar en la ciudad ya que, al estar hechas de apariencias, se alejaban de las esencias verdaderas, que solo la filosofía podía recuperar, que orientaban el buen gobierno. Siglos después, los románticos europeos, en cambio, se parapetaban en la experiencia estética, que señalaba cómo solo el arte puede permitirnos comprender -de manera sensible- algo más central y decisivo para nuestra existencia que el conocimiento que nos dan las ciencias empíricas (Badiou 2008). Estos ejemplos nos muestran dos caras del mismo problema: por un lado, el arte se encuentra en falta respecto al conocimiento o, por otro, lo excede. Pese a que el debate en el arte contemporáneo parezca haberse desmarcado de estas coordenadas, se encuentra, más bien, profundamente determinado por ellas. Para dar cuenta de aquella situación, vamos a explorar las relaciones entre arte e investigación, que encontramos en la academia contemporánea.

4 Véase Schwab (2012).

Lesage caracteriza la aversión de los artistas a la investigación de la siguiente forma:

[...] el arte no es lo mismo que las ciencias, los artistas no están entrenados como científicos y tampoco deberían ser entrenados como tales y, por tanto, la obligación de que las academias lleven a cabo investigación no tiene ningún sentido. Entre los que adoptan esta postura podemos encontrar la mayoría de los que piensan que el arte es un producto del genio, algunos que creen que las artes son un conjunto de habilidades técnicas, y otros que piensan que las artes son una combinación de genio y de habilidades técnicas. (2012: 141)

La anterior postura nos remite al lugar tradicional que las bellas artes ocuparon en los espacios académicos, donde el arte estaría en las antípodas de las ciencias naturales. Sin embargo, en los procesos actuales de inserción del arte en la academia, aparecen posturas que, revirtiendo esta situación de forma poco crítica, señalan que todo acto artístico implica siempre ya una producción de conocimiento significativo. Es decir, cuando hablamos de investigación en el arte “todo vale”, todo lo que los artistas hagan en sus procesos de creación calificará automáticamente como investigación.⁵ Se trata, finalmente, de una paradójica cuestión de método o de su ausencia radical, tal como lo sintetiza Boomgaard, estas posturas suponen que “el método es la marca característica de la verdadera ciencia, mientras que su ausencia o evitación, o incluso su subversión, es el sello característico del verdadero arte.” (2011: 58)

Maticemos los extremos que acabamos de señalar: Giaco Schiesser (2015: 200) caracteriza las posturas sobre la relación entre el arte y la investigación en el ámbito académico a través de varios *tipos ideales*: 1) la postura *empática* sostiene que el arte es igual a la investigación, es decir, que toda práctica artística es en y por sí misma una práctica de investigación; 2) la postura *crítica* afirma que el arte debería permanecer alejado de toda idea de investigación, pues de lo contrario será subsumido por el paradigma de las ciencias naturales⁶; 3) la postura *táctica* considera que el arte no es investigación, pero lo será si se trata de captar fondos o de ganar concursos; 4) la postura *estratégica* piensa que la investigación artística no es igual a

⁵ Hannula, Suoranta y Vadén piensan que este sentido común implica abrazar cierta libertad para la investigación artística sin comprender su dimensión correlativa, a saber, la responsabilidad. Caracterizan esta postura a través de la siguiente fórmula: “Dado que soy un artista, y dado que necesito experimentar, y dado que todos los materiales y posibilidades son accesibles y están abiertos para mí, puedo hacer cualquier cosa con todo, y todo lo que haga, dado que soy un artista, es en sí mismo interesante y significativo.” (2014: 7, traducción propia)

⁶ Lesage sostiene que contra esta postura se han resuelto la mayor parte de debates sobre la investigación artística, de manera que las definiciones de investigación artística se han desarrollado en analogía con el modelo de las ciencias. Así, “un proyecto artístico comenzaría con la formulación, en cierto contexto, de un problema artístico que requiere una investigación, tanto artística como temática acerca, de cierta problemática que puede, o no, culminar en una obra de arte, una intervención, una performance o una declaración con la que el artista se posiciona en relación con el problema artístico inicial y su contexto.” (2012: 142) El resultado de esta definición es que se buscan medir los productos de la investigación artística bajo los mismos criterios que la científica.

arte -en general-, pues la primera presupone una pregunta de investigación que no siempre encontramos en la segunda; 5) la postura *epistemológica* -aquella preferida por el autor y que recogemos para la presente guía- señala que la especificidad de la investigación artística se encuentra, antes bien, en el proceso de investigación -entendido como un proceso abierto de indagación- y en el producto/resultado al que dicho proceso conduce -entendido como un *artefacto*, no siempre como un reporte o como un artículo académico.

Como vemos, la postura empática y la crítica ocupan los dos extremos que antes comentamos. Las tres posturas restantes -táctica, estratégica y epistemológica- nos muestran más bien los matices o posturas intermedias entre ambos polos. De estas últimas, las dos primeras tienen una orientación principalmente pragmática, mientras que la última -epistemológica- nos lleva a lo que consideramos debe ser el centro de la discusión sobre la investigación artística: qué tipo de proceso de investigación desarrolla y qué producto/resultado podemos esperar de ello.

Esquema 1
Las cinco posturas hacia la investigación artística

<i>Empática</i>	El trabajo artístico es, <i>per se</i> , investigación (arte = Investigación), es decir, que toda práctica artística es en y por sí misma una práctica de investigación
<i>Crítica</i>	El arte no debe tener nada que ver con la investigación: ya que los paradigmas de las ciencias naturales se aplican en la investigación, los artistas deben mantenerse lejos de esta. Como el dominio de las ciencias no podría ser sobrepasado, el arte como investigación sería subsumido bajo la primacía de “las” ciencias naturales, lo cual no sería productivo para el arte como investigación
<i>Táctica</i>	El arte no tiene nada que ver con la investigación. Sin embargo, cuando se trata de fondos para la investigación, todo arte es investigación
<i>Estratégica</i>	La investigación artística difiere fundamentalmente de la práctica del arte o del arte en sí mismo, ya que la primera presupone una cuestión explícita (diferenciada) de investigación
<i>Epistemológica</i>	El resultado del proyecto de investigación artística es un <i>arte-facto</i> , cuyo formato es en sí mismo un aspecto del proceso de la investigación artística que este genera por primera vez, y que no es predeterminado como en el caso de las ciencias y las humanidades, por lo que demanda un texto escrito. El resultado no es necesariamente un trabajo de arte “terminado” o un trabajo de arte más un texto “científico” o “discursivo,” sino, más bien, un <i>arte-facto</i> en el sentido enfático: <i>arte-facto</i> , <i>arte-afecto</i> y <i>arte-efecto</i> en uno solo. Es esta noción de <i>arte-facto</i> la que abre nuevas perspectivas en los formatos de la investigación artística, por su potencial flexible y su forma plural, la cual interviene en la práctica de la investigación y determina sus resultados

Fuente: Schiesser (2015). Traducción libre. Elaboración propia.

Ahora bien, algunos autores han encontrado en la propia historia del arte los modelos y métodos para comprender la práctica artística como investigación. Laura Molina (2013), por ejemplo, sostiene que hay tres elementos transversales a todo proceso artístico: un productor, una obra y un público. La historia del arte sería la historia de las transformaciones de cada elemento y de sus relaciones recíprocas, se configuran así distintos paradigmas a lo largo del tiempo. De esta forma, el paradigma estético moderno, donde el productor generaba la obra que luego era vista por el público, se habría reemplazado en la segunda mitad del siglo XX por prácticas performáticas e interactivas, donde esta relación lineal productor-obra-público se desordena. La epistemología del arte, entonces, debe extraerse únicamente de estas distintas configuraciones al interior de la historia del arte. Así, si el arte contemporáneo es interactivo -deshace la distancia entre productor y público-, y si la obra es concebida como un proceso -contra la idea de un objeto singular y acabado-, entonces la epistemología del arte tendrá que responder a esas características del arte, tal como aparece reconocido en el espacio institucional.

A pesar de que esta línea de argumentación nos permita comprender el carácter históricamente fundado de los criterios epistemológicos del arte, consideramos que nos lleva a un doble problema: si la epistemología del arte depende únicamente de los desarrollos históricos internos a la práctica artística, entonces la definición de investigación artística solo podrá reflejar aquello que en el campo del arte haya sido legitimado como artístico; al mismo tiempo, una definición como la anterior restringe la investigación artística al paradigma del arte contemporáneo, suponiendo que el modelo estético -que, por lo demás, sigue no solo vigente sino operativo en el arte actual- *ya fue superado*.

Frente a ello, autores como Hannula, Suroanta y Vadén proponen entender la investigación artística como una *investigación-basada-en-la-práctica* [*practice-based-research*], que atiende al repertorio de procesos que la historia del arte nos muestra al tiempo que se fundamenta, siguiendo a Dilthey, en criterios epistemológicos que encontramos en todo proceso de conocimiento: organización, estabilidad, coherencia, economía en la expresión y consistencia lógica. (Hannula et al. 2014: 14) Estos criterios formales reclaman que la investigación pueda formularse como un proyecto que defina ciertos objetivos de forma clara, sin dejar de reparar en que lo específico de la investigación artística será cómo articular la práctica y la teoría. En otras palabras, se trata de combinar ciertos criterios epistemológicos *a priori* con los procesos artísticos que tomen lugar dentro de un proceso más amplio de investigación.⁷

En esta perspectiva, Schiesser (2015: 209) propone diferenciar la investigación artística de la científica. En la última encontramos usualmente dos criterios que difícilmente

⁷ No debe perderse de vista que los dos principales elementos en disputa en los debates antes señalados son las prácticas científicas y las artísticas. En última instancia, se trata de tender puentes entre ambas para construir un lugar apropiado para el desarrollo de la investigación artística en el espacio universitario.

aplican a la práctica artística: *replicabilidad* -todo procedimiento científico debe poder ser vuelto a efectuar para comprobar sus resultados- y *falsabilidad* -toda teoría debe poder ser contravenida por la prueba empírica. La práctica artística -un proceso abierto de indagación que produce un *arte/facto*- no responde a los anteriores criterios, pues, a diferencia de las ciencias, en el arte las dimensiones de la teoría y de la práctica no se encuentran separadas de forma clara.

Hannula, Suoranta y Vadén (2014: 15-21) plantean que la fórmula básica de la investigación artística consiste en la suma de un *proceso artístico* (actos dentro de la práctica) junto con la *defensa de un punto de vista* (el trabajo conceptual: interpretativo, contextual y narrativo). El primer aspecto refiere a las distintas acciones que forman parte de un proceso artístico -desde la conceptualización de un proyecto, la documentación y la producción de obras o formas de visualización o narración del proceso- pero que a la vez generen una *distancia reflexiva* que permita discutir las tomas de decisión por parte del artista. En suma, busca un cambio de perspectiva entre el momento de la práctica y la reflexión sobre la misma. El segundo aspecto se refiere a la construcción de un contexto para la investigación, tanto para situarla como parte de una tradición (artística, teórica, etc.) como para ubicarla dentro de condiciones sociales específicas (lugar, problemática, momento histórico, etc.). Los autores sostienen que este segundo momento puede ser llamado "trabajo conceptual", pues se trata de discutir el proceso artístico y situarlo en un contexto social amplio, pero también se trata de reflexionar sobre la forma de presentar públicamente sus hallazgos, invenciones o resultados.

Siguiendo lo propuesto, podríamos fácilmente caer en una reducción de ambos momentos al identificarlos con la producción de datos -práctica- y el análisis -teoría. Sin embargo, como lo adelantamos ya, en la investigación artística ambos momentos son indisociables, a diferencia del paradigma científico que descansa necesariamente sobre la distinción entre la teoría y la comprobación empírica. Frente a ello, la investigación artística supone dos momentos -proceso artístico y trabajo conceptual que discute el primero- que trabajan sobre la base de distintas huellas materiales que el proceso de investigación produce -bitácoras, diarios de trabajo, dibujos, bocetos, performances, vídeos o fotografías, diagramas, documentos y materiales de archivo, etc.⁸ La teoría y la práctica no aparecen como dos ámbitos diferenciados, sino que se encuentran intersecados en el proceso entero de investigación.

Demás está decir que ambos momentos no se desenvuelven de forma lineal, por lo que se trata de un proceso *autorreflexivo* que apunta a una metarreflexión sobre la propia práctica y sobre la propia historia del arte -que es, en sí misma, un campo de investigación interdisciplinar.⁹ (Van Gelder 2011) Esto lleva a que la investigación

⁸ Para mayor detalle sobre las distintas huellas materiales que el proceso de investigación produce, ver el segundo capítulo de esta guía (2.1.4 y 2.2).

⁹ Nuevamente, el debate sobre el papel de la reflexividad y la autorreflexividad ha sido muy desarrollado en las ciencias sociales. Véase Guber (2004).

artística tenga al menos cuatro características: se trata de una investigación abierta [*open-ended*], histórica, consciente del contexto [*context aware*] y narrativa -entendiendo la narración como los mecanismos diversos que permiten dar cuenta públicamente del proceso de investigación. (Hannula, Suoranta y Vadén 2014)

Esquema 2
 Dos polos en la práctica de la investigación artística

<i>Trabajo conceptual</i>	<i>Proceso artístico</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Diseño y toma de decisiones - Interpretación - Contextualización (académica, artística, social) - Narración o visualización del proceso 	<ul style="list-style-type: none"> - Prácticas materiales y procesos experimentales - Documentación - Reflexiones sobre las prácticas
<i>Artefacto</i>	
<ul style="list-style-type: none"> - Producción textual, visual, audiovisual, performativa, etc., generada por el propio proceso de investigación - Resultado del proceso de <i>antorreflexividad</i> - Ejercicio de difusión de la investigación artística 	

Fuentes: Schiesser (2015) y Hannula, Suoranta y Vadén (2014). Elaboración propia.

1.2 ¿Para qué se investiga en artes visuales?

Podríamos sostener que, en términos prácticos, y aunque no siempre sea reconocida como tal, la investigación ocupa un lugar central en los procesos artísticos: desde la búsqueda de materiales e información para la preparación de un proyecto u obra hasta la concepción de la práctica artística como un proceso de experimentación que, de alguna manera, puede ser entendido como investigación.

Sin embargo, sabemos que la investigación es siempre una labor con un objetivo social en sentido amplio. Dado que el conocimiento es un bienpreciado socialmente, también la investigación artística, realizada con rigurosidad epistemológica y metodológica, aporta algo a la sociedad. Aquí es usual considerar que el arte le provee a la sociedad una dimensión crítica, hace ver el revés de las cosas o formula nuevas perspectivas sobre la realidad compartida. Aunque esta sea una dimensión importante, no debe reducir el abanico de contribuciones sociales que una investigación artística pueda realizar.¹⁰

Hoy muchos artistas están preocupados por cómo articular su experiencia individual –aquello que sirvió históricamente como indicador de que nos encontramos en el terreno del arte- con las problemáticas sociales, el contexto en el que se desarrollan, la posibilidad de intervenir en el terreno público, etc. Así, el sentido o propósito de la investigación artística podría buscarse en la posibilidad de articular la experiencia individual y el campo de la colectividad. Tomemos prestada la fórmula del sociólogo Charles Wright-Mills, quien a fines de los años cincuenta denominó a *la imaginación sociológica* como el proceso de tender puentes entre distintos ámbitos de lo real, así como a la capacidad para emplear herramientas desarrolladas por distintas disciplinas para confrontar la realidad social. Así decía Wright-Mills:

[...] el individuo solo puede comprender su propia experiencia y evaluar su propio destino localizándose a sí mismo en su época. [...] Por el hecho de vivir [un individuo] contribuye, aunque sea en pequeñísima medida, a dar forma a esa sociedad y al curso de su historia, aun cuando él está formado por la sociedad y por su impulso histórico. (1959: 25)

En suma, se trata de cambiar de perspectivas desde lo biográfico hasta la estructura social, de pensar sobre cómo lo personal siempre se inserta en un proceso colectivo y viceversa.¹¹ Este propósito –formulado inicialmente como la “promesa” de una sociología entendida por fuera de las exigencias burocráticas hacia las que la disciplina

10 La pregunta por el lugar de la investigación en el arte supone discutir, en términos generales, el sentido del arte. En su *Sociología del arte*, Arnold Hauser planteaba el problema de la siguiente forma: “El sentido y la utilidad del planteamiento artístico depende (...) de si la esencia y el valor de una obra de arte residen en su estructura interior y el atractivo de su forma expresiva, en las relaciones y proporciones mutuas de sus elementos constructivos, en la vivacidad y diversidad de sus formas ópticas y acústicas, en su disposición armónica y movimiento melódico, en su colorido y musicalidad, o si residen en su función de doctrina, llamamiento y mensaje, de interpretación, crítica y corrección de la vida; esto es, en un papel en el que sus formas sensoriales y sensibles no son más que medios para un fin que yace, en general, fuera de sus límites y de la esfera estética. La cuestión de que se trata reza así: ¿es el arte objetivo y meta en sí mismo o únicamente medio para conseguir objetivos situados más allá del arte?” (1975-1977: 396-397)

11 Algo que el movimiento feminista relacionado con el arte desde sus inicios ha dejado en claro con el uso y difusión de la famosa frase: “lo personal es político”. “The Personal Is Political” fue un artículo publicado por Carol Hanisch. Sin embargo, según Hanisch, el famoso título del artículo fue hecho por las editoras y no por ella.

avanzaba- puede encontrar en la investigación artística una práctica que amplíe las perspectivas críticas sobre la sociedad, los individuos y los mecanismos que los unen.

Sin embargo, es necesario aterrizar los sentidos generales sobre la investigación en el terreno de las artes. Henk Borgdorff (2005) ha propuesto separar tres términos: investigación *sobre* las artes, *para* las artes y *en* las artes. La primera supone que el objeto de estudio es el arte y las prácticas artísticas, lo que supone una distancia entre la investigación y la práctica artística en sí. La investigación para las artes, o investigación aplicada, implica que el arte -el producto, proyecto, etc.- es el objetivo de la investigación; es decir, se trata de procesos de investigación que permiten generar nuevos procedimientos para la práctica artística -materiales, sistemas, etc.-. Finalmente, la investigación en las artes nos lleva a entender la investigación como un componente interno a la práctica artística, donde no hay separación entre investigador y objeto de investigación, sino que se trata de una investigación que se realiza en y a través de la práctica artística.

Esquema 3
Relaciones entre arte e investigación según Borgdorff

<i>Investigación sobre las artes</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Investigación sobre la propia práctica artística: artistas, corrientes, etc. - Separación entre el investigador y el objeto de estudio.
<i>Investigación para las artes</i>	<ul style="list-style-type: none"> -Investigación aplicada. -Indagación sobre las técnicas y materiales de la producción artística. -Investigación al servicio de la práctica artística.
<i>Investigación en arte</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Investigación basada en la práctica. - Teórico-práctica. - No asume separación entre sujeto y objeto.

Fuente: Borgdorff (2006). Elaboración propia.

1.3 ¿Qué tipo de objeto de estudio aborda la investigación en artes visuales?

En 1966, el filósofo marxista Louis Althusser intercambió opiniones con el lingüista André Daspre en relación con el lugar del arte frente a la ciencia y la ideología. En breve, Daspre le reprochó a Althusser que el arte –según la tradición marxista– sea concebido como una forma ideológica –falsa– de la conciencia social, pues considera que arte y ciencia no se encuentran en competencia, sino que el arte trabaja al nivel de la experiencia vivida por los individuos. Replicó Althusser reformulando el problema, dijo que el arte no es una forma ideológica más, sino que tiene una relación específica tanto con la ciencia como con la ideología. Dirá que el arte:

[...] no nos brinda en sentido estricto un conocimiento, por tanto no reemplaza el conocimiento [científico] (...) pero lo que nos da contiene (...) cierta relación específica con el conocimiento. (...) Lo que el arte nos da a ver, nos lo da en la forma del “ver”, del “percibir” y del “sentir”, (que no es la forma de conocer) es la ideología de la cual nace, en la que se baña, de la que se desprende como arte y a la que hace alusión. (Althusser y Daspre 1967: 118)

A diferencia de la ciencia, el arte *muestra* la ideología, pero no lo hace de forma transparente, sino a través de un *distanciamiento interno* que permite que percibamos la posición ideológica que lo soporta y produce. Si cambiamos los términos, podemos afirmar que *el arte muestra la experiencia humana desde su dimensión vivida*, nos permite percibir la perspectiva de un individuo que se encuentra inscrito en cierta realidad social, a diferencia de la perspectiva científica, que busca explicar la realidad sin tomar en cuenta el terreno subjetivo.

Este viejo e inconcluso debate puede orientarnos en la pregunta por el objeto específico de la investigación artística, pues –como ya fue desarrollado– buscamos construir una definición operativa que fomente la investigación artística al interior de la institución universitaria, donde el paradigma de las ciencias naturales ha prevalecido como modelo para la producción de conocimiento. La respuesta de Althusser a Daspre nos invita a suspender por un momento lo que parece un debate interminable entre la ciencia y el arte: como dice Althusser, el arte no reemplaza a la ciencia, sino que produce una perspectiva sobre lo real que articula conocimiento y experiencia, teoría y práctica, cognición y sensibilidad; así muestra siempre las marcas del propio proceso de creación y de la subjetividad del artista. De este modo, podemos pensar que ambos campos de praxis pueden complementarse. En palabras de Judith Siegmund (2011), el arte se relaciona con el conocimiento en la medida en que lo entendamos como “una modalidad particular de una aproximación al mundo de tipo práctico-cognitivo”, por lo que el arte buscará la creación de (nuevas) “modalidades concretas distintivas de aproximación al mundo, a sus contextos y sus objetos.”

De esa forma, podemos pensar al objeto de la investigación artística como el propio proceso artístico y su confrontación constante con los elementos contextuales, interpretativos y narrativos –el “trabajo conceptual”, según lo antes desarrollado– que se desarrollan durante la investigación. Así, el objeto de la investigación artística es ante todo una *práctica* que se realiza en tensión con una problemática de investigación –artística y/o no artística–, con ciertas formas de desarrollar la investigación –métodos y técnicas– y con la toma de decisiones que llevará al artista a producir artefactos que articulen las diversas instancias antes señaladas.

Ahora bien, como se mencionó al inicio, el JAR ha propuesto el concepto de exposición de la investigación [*research exposition*] como un modelo para conciliar dos exigencias, en apariencia contrapuestas, que la academia solicita a la investigación artística: por un lado, respetar las formas de la investigación artística y, por otro lado, cumplir con los estándares y criterios de la investigación académica en general. La principal idea planteada por Borgdorff y Schwab es que en la investigación artística el texto no debe funcionar como mero suplemento a las imágenes u objetos producidos por los artistas. Como sostiene Helena Grande (2013: 90-91), “el significado o significados de la exposición de la investigación ya no están exclusivamente en el texto o la imagen, sino que ambos forman parte, en un mismo nivel de significado, del discurso que expone la investigación artística.”

Lo que fomenta tanto la JAR y el *Research Catalogue*, dentro de lo que se conoce como exposición de la investigación, es una forma de presentación que conduzca al develamiento de un *proceso* más que de los resultados. Un método de análisis y explicación de las relaciones que se dan entre las diferentes partes que constituyen una investigación. Y donde la combinatoria de escritura, exposición de la documentación y el uso de diferentes medios constituyen la cartografía que debe presentarse como una unidad indiferenciada.¹²

Esquema 4 Exposición de la investigación

<p><i>Exposición de la investigación</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Privilegia los procesos y la toma de decisiones frente a los resultados. - Enfatiza las relaciones entre teoría y práctica, y entre los diferentes recursos y métodos de la investigación. - Experimenta con las formas de publicación y exhibición: hace uso de texto, imágenes y audiovisuales.
--	---

Fuente: Grande (2013). Elaboración propia.

¹² En el subcapítulo sobre metodología y conceptualización, hemos considerado el uso de la bitácora como un método de presentación de una determinada investigación en arte.

CAPÍTULO

2

**LA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA**

Este capítulo se encarga de proponer una manera de afrontar la investigación artística de manera concreta. Debido a las diferencias entre la investigación en artes y otras formas de investigación que hemos señalado en el capítulo anterior, esta guía tiene diferencias con otras guías metodológicas. Especialmente esto se observa con respecto a la práctica, aquella instancia que precisamente distancia a la investigación en arte de la producción de un texto de investigación. Asimismo, aunque podemos proponer ciertos pasos lógicos en la elaboración de la propuesta y conceptualización, esta idea de precedencia no se puede señalar en aquellos momentos en los que la investigación se enfrenta a “pasar a la práctica”. Sin embargo, esta apertura a la contingencia que implica originalidad en la labor práctica y nuevos formatos de presentación no resta que siga los principios que rigen toda investigación (tanto artística como no artística), entre los que destaca el de la rigurosidad con respecto a los conceptos y sus consecuencias, lo que significa una labor de seguimiento y explicitación de los procesos que se están llevando a cabo.

Este capítulo, entonces, se dividirá en tres secciones: diseño de la investigación, dimensiones de la práctica y dimensiones de la presentación de la investigación.

2.1 Diseño

En esta parte de la guía describiremos el proceso a través del cual una primera idea, que puede salir de la experiencia personal como de un interés teórico determinado, se convierte en un concepto. Y este, a su vez, en el guion que definirá el recorrido de la investigación. El diseño está conformado por las siguientes partes: indagación, estado del arte, contexto y justificación; conceptualización y metodología; problemática artística.

2.1.1 Indagación

El proceso de investigación artística usualmente se desencadena por múltiples vías. En algunos casos se trata de preguntas claramente definidas en función a una problemática de investigación; en otros, vemos que la anima un deseo de experimentación con la materia o los medios. Podríamos pensar también en casos donde la investigación busca generar una perspectiva artística de ciertos problemas no artísticos, como aquellos que enfrenta la investigación en ciencias sociales, humanidades o

incluso ciencias; por último –aunque podríamos continuar con la lista-, a veces, la investigación artística surge de situaciones profundamente subjetivas, y busca tender puentes entre la experiencia individual y el ámbito público.

Desde luego, muchas de estas caracterizaciones pueden ser encontradas en otras disciplinas, pero lo que especifica a la investigación artística es el papel que la indagación tiene *en el proceso entero de investigación*. Lo que aquí denominamos indagación toma el lugar de aquello que usualmente los artistas llaman “intuición”. Sin embargo, al pensarse en el terreno del arte, la última supone un cierto grado de incomunicabilidad, al suponerse un resultado directo de cómo un individuo conoce o percibe cierto aspecto de la realidad. En el modelo tradicional de las Bellas Artes, la intuición operaba como el terreno individual de lo inefable, del genio propio de cada artista. Una suerte de don personal e intransferible.¹³ Podríamos decir que ese sistema tradicional le asignaba a la sensibilidad subjetiva el principal *valor* del arte, mientras que el siglo XX cuestionó esa asignación y propuso a los aspectos racionales o comunicativos como lo central en el arte. Sin embargo, siguiendo lo propuesto en el capítulo 1, en la investigación artística se trata de articular *ambas* dimensiones.

Sin eliminar el papel que la intuición –por lo demás, un concepto bastante discutido– tiene en la investigación artística, vamos a explorar distintas formas de dar cuenta de ese momento inicial, a veces nebuloso y otras veces bastante claro, mediante el cual una investigación artística puede empezar a establecer su problemática y el método con el que la abordará. Para Henk Borgdorff, este momento da cuenta del carácter no-conceptual y prerreflexivo –de apertura hacia una experiencia previa a toda racionalización–, y es una de las características de la investigación artística: “Parte de la significación y singularidad de la investigación artística parece ubicarse en su estimación y articulación de este saber prerreflexivo, tal como aparece en las prácticas artísticas y productos artísticos.” (2012: 169)

Cuando Borgdorff habla del saber prerreflexivo alude a la forma en que la fenomenología ha pensado el concepto de experiencia. Lo crucial de esta tradición filosófica, como Max van Manen (2007) sostiene, consiste en postular que el significado de la experiencia humana debe fundamentarse en la *experiencia vivida*, a partir de la cual el pensamiento reflexivo –la indagación fenomenológica– buscará comprender cómo la práctica humana se desenvuelve *al mismo tiempo* como pensamiento y acción. El autor plantea que la experiencia debe ser entendida siempre como *experiencia-que-es-vivida*, es decir, que la experiencia no puede ser reducida a los esquemas conceptuales que podemos construir para pensarla.

Estas ideas resuenan en lo planteado en el capítulo 1 sobre la investigación artística como un proceso donde la teoría y la práctica se desarrollan al mismo tiempo, de

13 Juan Acha planteaba que, en dicho modelo tradicional, las artes se entendían como disciplinas que producían imágenes bellas, “y la alusión a la belleza (...) significaba que la obra de arte valía más por lo sensitivo de sus imágenes que por lo racional de las mismas.” (1979: 73)

forma indiferenciada, y es a través del proceso reflexivo –lo que Hanula *et. al* llaman el *trabajo conceptual*– que podemos dar cuenta de los distintos aspectos, saberes, experiencias y dimensiones del proceso de investigación. Hablar de la experiencia vivida puede implicar muchas cosas: desde narrar la propia biografía y la memoria personal, o explorar las emociones y las condiciones existenciales, hasta discutir *experiencias particulares*, como pueden ser viajes o incursiones en espacios sociales ajenos al nuestro (ver sección 2.1.4 Conceptualización y metodología). Desde luego, la indagación en la propia experiencia puede también ocuparse de explorar los sueños y sus posibilidades simbólicas.

La propuesta de Elizabeth Lino Cornejo, “La Última Reyna”, es un *work in progress*, cuyo laboratorio artístico se sitúa en la ciudad minera altamente contaminada de Cerro de Pasco, ubicada a 4,380 m.s.n.m., en los andes centrales del Perú. Desde su ciudad natal, Lino propone bajo un giro conceptual sarcástico, que Cerro de Pasco sea elegido “Maravilla Universal y Paisaje Cultural Histórico de la Nación”. Así, inicia¹⁴, desde el 2009, una serie de intervenciones multidisciplinarias (visual, antropológica, literaria, plástica y documental) que parten de su propia experiencia biográfica y que se desarrollan a través del ejercicio escénico usando como plataforma el espacio virtual. Ver grupo de imágenes n° 1¹⁵

Siguiendo al historiador del arte Georges Didi-Huberman, en la experiencia vivida encontramos potenciales *síntomas* que pueden animar una investigación mayor. El autor reflexiona sobre cómo las disciplinas académicas –la historiografía del arte en su caso– plantean *a priori* las reglas para la construcción de sus objetos de estudio. Pero algunas experiencias pueden desafiar dichas reglas y producir nuevos objetos de investigación. A través de la experiencia, y a veces de forma súbita, encontramos problemas metodológicos y epistemológicos que cuestionan los marcos disciplinares y nos enfrentan a un problema: ¿cómo incorporar un nuevo problema –visual, conceptual, etc. – a las metodologías ya existentes? Una de las respuestas la encontramos en la noción de *reflexividad*: la capacidad del investigador para distanciarse de sus presupuestos metodológicos y teóricos, contrastarlos con la propia experiencia y cuestionar su propio lugar de enunciación.¹⁶

Puede ser provechoso establecer un paralelo entre la investigación artística y la historiografía. Una de las prácticas fundamentales de la última disciplina es la indagación en archivos documentales. Contra lo que podríamos pensar, aquella práctica muchas veces se desarrolla muy lejos de la claridad que los manuales metodológicos

14 El detonante del proyecto fue la promulgación de la “ley de traslado de la ciudad de Cerro de Pasco” (Ley 29293), que se dio a fines de 2008.

15 Ver índice de imágenes. Elizabeth Lino, *La última Reyna*, 2009.

16 Para contrastar la reflexividad aplicada al investigador inmerso en un proceso de investigación con la reflexividad como problema intersubjetivo –en el trabajo de campo etnográfico–, ver Guber (2004 [1991]). Véase también Gray y Malins (2004: 22-24).



Grupo de imágenes n° 1
Fuente: Lino (2009).



entresaca en la calle Tenorio, Manizales



Barris Altos



ESCALINATA NATURALISTA CONOCE COMO EL HOMBRE DE LA CASA

Grupo de imágenes nº 2
Fuente: Bryce (2001).

suponen: el historiador no siempre se enfrenta al archivo teniendo completamente claro qué busca, sino que lo hace abierto a la sorpresa y al encuentro de relaciones o asociaciones inéditas entre los materiales que examina. Siguiendo a Borgdorff (2012), podemos hablar de aquellos encuentros con lo inédito o inesperado como de un momento de *contingencia* en la investigación.¹⁷ Ver grupo de imágenes n° 2¹⁸

Es en ese sentido que se construye el proyecto ATLAS PERÚ -primero, en la instalación (2001), y luego, en la publicación (2002)- del artista Fernando Bryce- indagando en los archivos y seleccionando los discursos encontrados en folletos políticos, carteles, volantes, artículos de periódicos e imágenes, revistas y publicaciones periódicas, publicaciones turísticas y correspondencia, ya sea por su valor textual, estético o histórico. Luego a través del método, al cual el artista denominó "análisis mimético", se apropia de representaciones variadas diseminadas a lo largo de la historia del Perú. Así logra una nueva mirada de la historia local desde los años treinta hasta el cambio de siglo, a través de 495 dibujos realizados con tinta china. En este recorrido temporal, el análisis mimético es una forma de ver la historia de otra manera, no como una narrativa lineal, sino con énfasis en instantes de ambigüedad que cuestionan las representaciones que han predominado.

Hemos asumido hasta el momento que el artista se enfrenta a diversos materiales y repara en su propia mirada -y su experiencia personal- a través de un proceso reflexivo. Esto le procura, en principio, una disposición a construir problemas de investigación que no necesariamente se derivan de un conjunto de proposiciones formales. Aquí es importante introducir un concepto de archivo que permita deshacer la imagen de un sujeto enfrentado a ciertos objetos -documentos- y nos lleve hacia un terreno más amplio: el del discurso.

Para Michel Foucault, el archivo no alude a los espacios institucionales que albergan documentos, sino a los sistemas que organizan los enunciados en una sociedad. El archivo es el *sistema de discursividad* que regula lo dicho -y lo que puede ser dicho-, aquello que instaura "los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización)." (2002: 169) Así, el análisis del archivo -nuevamente, no se trata solamente de los objetos o huellas materiales de la cultura- nos permite discutir las formas de organización de los saberes y acontecimientos sociales, pues ellos se agrupan bajo figuras determinadas que definen horizontes de temporalidad, donde nos vemos interpelados por configuraciones sociales distintas a las de nuestro presente inmediato. Notemos que la perspectiva foucaultiana nos invita a examinar esos saberes como parte de un archivo, esto es, a partir de cómo el conocimiento se configura bajo sistemas de

¹⁷ Para una discusión sobre la relación del arte contemporáneo con las prácticas archivísticas de la historiografía, ver Giunta (2014) en particular, la sección dedicada al artista peruano Fernando Bryce.

¹⁸ Ver índice de imágenes. Fernando Bryce, Atlas Perú. 2001.

organización que construyen no solo problemas científicos, sino perspectivas sobre la realidad social que atraviesan nuestra experiencia cotidiana.¹⁹

Dicho esto, podemos trazar ahora un mapa que describa el paso de una indagación inicial en la investigación artística: en primer lugar, el artista se enfrenta tanto a experiencias como a materiales²⁰ que pueden conducir al descubrimiento de un problema de investigación, que puede formularse como una intuición o inquietud. Luego, se trata de trazar las relaciones entre ese problema y las distintas tradiciones de conocimiento que convoca, a veces restringidas a la historia del arte, o bien como puentes hacia otras disciplinas. Finalmente, el problema puede adquirir una perspectiva más amplia que lo ubique como parte de un archivo –en el sentido foucaultiano–, es decir, entendiéndolo como la intersección de distintos saberes históricamente situados y concibiéndolo como un problema relativo a la experiencia de la realidad social. De esta forma, aquello que inicialmente apareció como una intuición, o como el producto de un encuentro contingente con algún aspecto de la realidad, puede configurarse como una problemática específica que, sin eliminar las huellas de ese síntoma, desencadene un proceso de investigación artística.

2.1.2 Estado del arte

El estado del arte (del inglés, *state of the art*), o estado de la cuestión, es lo que continúa, dentro del orden lógico, al proceso de indagación previa. Aquí, el artista va dejando el espacio prerreflexivo y se orienta hacia un estudio más organizado de las fuentes y referentes en los que se ha enfocado. El estado del arte es, entonces, el estudio consciente de un corpus textual (en un sentido amplio, que incluye no solo textos escritos, sino también visuales, performáticos, etc.) para ubicar su intervención particular en ese universo indagado. El estado del arte permite fortalecer la investigación, pues así se conoce a fondo los elementos que se ponen en relación y se tiene un conocimiento respecto a intentos previos similares al de la investigación propuesta. Un estado del arte robusto contribuye a la rigurosidad y originalidad del proceso de investigación.

Aunque este paso está presente en todo tipo de investigación, podemos notar algunas diferencias en la investigación artística. El ya mencionado carácter interdisciplinario hace, por ejemplo, que las fuentes que pueden ser consultadas sean muy

¹⁹ En ese sentido, la noción de discurso de Foucault es bastante cercana –al menos en esa fórmula inicial en su trayectoria filosófica– a las nociones marxistas de la ideología que la entienden como una dimensión que articula la experiencia individual con las condiciones de existencia social.

²⁰ Por materiales nos referimos tanto a lo orgánico natural, como pigmentos, agua, piedra, fuego, etcétera, o bien los materiales objetuales, como imágenes, documentos, textos, obras artísticas, entre otros.

diversas.²¹ En primer lugar, mientras que, en otras ciencias y artes, el estado del arte consta de una revisión teórica de fuentes escritas, en el caso artístico, la dimensión audiovisual, e incluso performática, es igual o más importante. Las imágenes (archivos de imágenes u obras anteriores que trabajan un tema similar) son fuentes que nos pueden permitir aportar a la investigación, tanto por el sentido teórico que se puede extraer de estas, como también en un sentido práctico de dar una referencia técnica para ser utilizada en la elaboración de la "obra". Asimismo, en el caso de la performance, por ejemplo, es la propia experiencia del movimiento del cuerpo –o ausencia de este– en un determinado contexto la que puede ser tomada como fuente de reflexión a través de su captación en vídeo o imagen. Estas fuentes audiovisuales, que antes eran muy difíciles de acceder debido a que se necesitaba viajar a museos por el mundo o ser parte de la escena artística donde los eventos sucedían, ahora se han hecho más accesibles debido a la difusión a través de internet y el auge de la documentación de arte.²² Estas fuentes deben ser igualmente citadas y referenciadas como las fuentes escritas tradicionales.²³

En segundo lugar, mientras otras especialidades tienen su fuente específica (los historiadores, el archivo; los científicos sociales, estadísticas o trabajo de campo; los economistas, las estadísticas; los científicos, resultados previos de experimentos, etc.), en el caso de la investigación en arte, no hay tal cosa. Puede haber fuentes que por lo general estén más conectadas con el arte, investigaciones sobre los colores, los materiales y lenguajes de la producción usualmente considerada como arte, así como ramas de la filosofía (estética), la historia (historia del arte) y las ciencias sociales (sociología o antropología del arte), pero esto no significa que sean fuentes privilegiadas. Más bien, el proceso de investigación artística lleva a consultar fuentes que pueden parecer tan distantes como puede ser la neurociencia o la geología, según adónde se dirige el tema de investigación. Esto, sin embargo, no significa que la investigación artística ignore la disciplina que está empleando para su proyecto, por el contrario, toda vez que un artista se aproxime a una fuente codificada desde otra disciplina debe tomar en cuenta sus esquemas y reglas para no caer en una interdisciplinariedad diletante.

Lo anterior, sin embargo, no quita que existe un elemento que resulta necesario, que es el conocimiento del propio terreno artístico, es decir, cómo desde el arte se ha pensado directa o indirectamente el tema que se va a tratar de expresar. Esto asegura la originalidad en el trabajo. Asimismo, aunque el espectro de investigación de fuentes es amplio y variado, este se irá estrechando una vez que se vaya consolidando más el tema de la investigación. Este paso se encuentra muy entrelazado con el paso siguiente de conceptualización, ya que otorgará materiales (ideas, relaciones, imáge-

21 Esta movilidad de fuentes y conceptos de la investigación artística la comparte con la manera en que las humanidades están rearticulándose contemporáneamente. Véase Bal (2002).

22 Véase Groys (2016, 2014).

23 Para lo cual se debe recurrir a la Guía PUCP para el registro y el citado de fuentes (PUCP 2015).

nes) más concretos para que luego sean pensados ya desde la propuesta específica que se buscará hacer.

En ese sentido, podemos hacer referencia a la especificidad planteada en la selección de los ingredientes que constituyen el insumo conceptual del menú y de los materiales utilizados durante la cena performática *Eat, Drink, Spill, Hope*. Iniciativa de la artista y activista Teresa Borasino (2016), que promueve la soberanía alimentaria y la permacultura, la cual denota un proceso de investigación artística de metodología híbrida (científica y empírica), y que surge de la colaboración con un chef, activistas y artistas. Ver grupo de imágenes n° 3²⁴

Esta etapa de la investigación artística aplicada refiere al conocimiento sobre la implicancia histórica o estético-simbólica de los materiales. Por ejemplo, cada pigmento y cada arcilla tiene una historia socioeconómica y política. No es lo mismo realizar un trabajo con rojo cinabrio (rojo bermellón) que con rojo cochinilla o achiote (rojo carmín). Simbólicamente, en el Perú, el rojo cinabrio se ofrecía en los antiguos ajuares funerarios del mundo andino. Sin embargo, este pigmento con el tiempo pierde la luz del color y se negrea. En comparación, el rojo cochinilla, que en Perú también proviene del achiote, es un pigmento oriundo de América que fue llevado a Europa durante el proceso de colonización.²⁵ Así la historia política internacional del rojo carmín está teñida del poder político y económico que Europa adquirió de su comercialización. En cuanto a la historia local del carmín, tenemos que su significado histórico desde la era republicana se relaciona con los símbolos patrios y que a partir del conflicto armado interno se le relaciona, por el contrario, con los movimientos subversivos (MRTA y PCP-SL). Sin embargo, las mujeres de la etnia amazónica *Candoshi* o *Shapra* (Loreto, Perú) –entre otras etnias andinas y amazónicas– utilizan la pintura facial roja (que proviene del achiote) como signo de encuentro desde tiempos ancestrales.²⁶

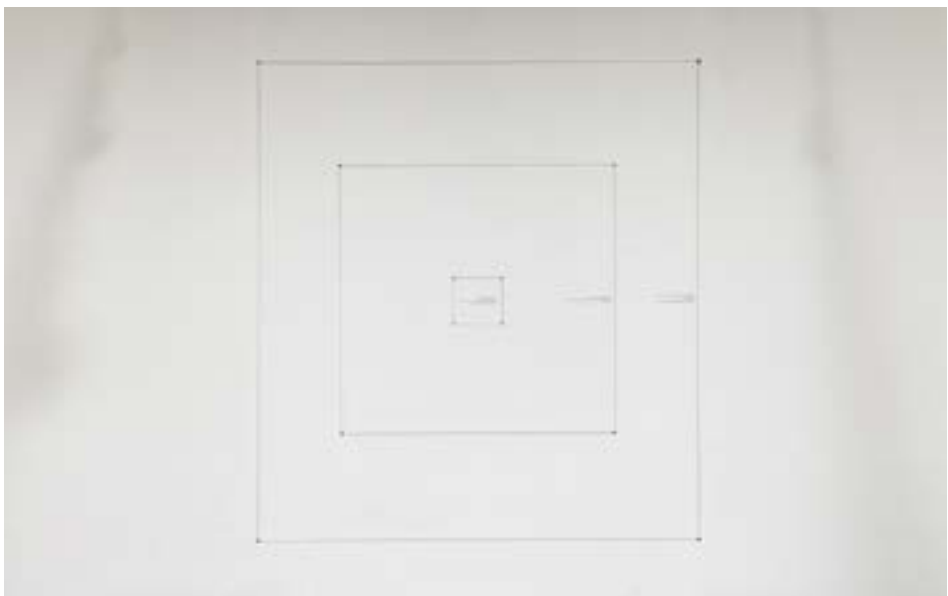
2.1.3 Contexto y justificación

Una vez realizada la indagación y consignado el estado del arte, se procede a situar el conocimiento alcanzado proveniente de diversos lugares, espacios culturales y momentos históricos en el contexto actual. Este ejercicio de recontextualización sugiere la relevancia de la investigación artística, ya que dejará en claro la potencial inserción social que la investigación en curso podría generar. Mostrar el contexto de la investigación artística implica responder a los siguientes cuestionamientos: ¿en qué difieren las investigaciones previamente realizadas de la nueva investigación propuesta?, ¿cuál es la pertinencia social del nuevo enfoque propuesto?, ¿por qué es importante

24 Ver índice de imágenes. Teresa Borasino, *Eat, Drink, Spill, Hope*. 2016.

25 Sobre la historia política del color rojo a nivel internacional consultar el libro de Butler (2005).

26 La etnia amazónica habita las riveras de los ríos Huitoyacu, Chapuli, Morona y Pastaza, Alto Nuncury y en el Lago Rimachi (Musa Karusha) en la región Loreto en Perú.



Grupo de imágenes n° 4
Fuente: Salas (2015)

realizar esta investigación hoy en día?, ¿con qué momento histórico, social y político dialoga la investigación?

Como veremos más adelante, la respuesta a estos cuestionamientos está relacionada con el enfoque conceptual, la metodología artístico-teórica propuesta y, finalmente, con el aporte o hipótesis del estudio a desarrollar. Mientras más desarrollado esté el concepto, y más específicos sean la metodología y el lenguaje del arte propuesto, mayor vigencia tendrá la hipótesis, por ende, mayor relevancia tendrá el aporte. Lo que se debe lograr es poder justificar ante la comunidad académica la importancia que tiene dicha investigación artística en la actualidad.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la exposición de Juan Salas titulada **Progresión Geométrica** (2015). En esta, el artista coge como tema el progresivo interés del discurso del arte contemporáneo limeño por la imagen creada por Emilio Hernández Saavedra para el catálogo de su muestra del año 1970, **Galería de Arte**. Esta imagen, que muestra la sede del museo de arte de Lima (el actual MALI) borrado del paisaje urbano, empezó a ser leída como una evidencia o profecía de la orfandad de instituciones artísticas que caracteriza al Perú. Esta tesis, articulada principalmente por el curador Gustavo Buntinx en su categoría del Vacío Museal²⁷, ha llegado incluso a constituirse como el relato central que el propio MALI ha asumido como fundamental para contar la historia del arte contemporáneo peruano²⁸. La obra de Salas recopila precisamente (casi) todos los momentos y soportes donde esta imagen se ha reproducido, pero, precisamente, al disponerlos en su materialidad (catálogos, bocetos, partes de libro, etc.) toma distancia del discurso que se ha urdido en relación con la imagen. Esto se resume en la pieza central de la muestra, **Perspectiva**, en donde se observa cómo la imagen de Hernández pasó por sucesivas ampliaciones y cambio de formatos recientemente, del catálogo de 21,5 x 22 a un óleo de 220 x 200 cm. La estrategia de Salas aquí es limitar el **display** a solo mostrar las distintas dimensiones por sus contornos y dimensiones cuantitativas, así evacúa el significado impregnado a cada una de estas ampliaciones y permite articular de otra manera el significado de la obra. Ver grupo de imágenes n° 4²⁹

2.1.4 Conceptualización y metodología

Como hemos podido ver hasta ahora, existen diversos pasos previos que definen el carácter de la investigación artística. Desde el diseño como una hoja de ruta, que permite constatar el carácter plausible del asunto de la investigación y de sus posibili-

²⁷ Véase Buntinx (2007).

²⁸ Quijano, Rodrigo y Tatiana Cuevas (eds.) 2011.

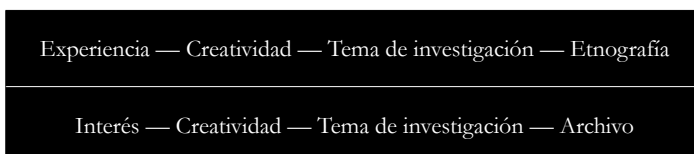
²⁹ Ver índice de imágenes. Juan Salas, detalle de *Progresión Geométrica* de año 2015, Galería L'Imaginarie, Lima.

dades de realización, hasta el marco de experiencias y referencias, que van a detonar el proceso reflexivo de la investigación. Así, el artista parte con una serie de preguntas sobre algún fenómeno del mundo que le conmueve o le atañe y del que se pueda extraer algún tipo de reflexión o conocimiento. Desde el primer momento en que se sitúa el tema dentro del campo de investigación, se están desplazando los significados para reinterpretarlos en otro contexto. No importa si la preocupación se inscribe en la misma experiencia social del artista (performance, autoetnografía), o en el arte como parte de una cultura visual más amplia (estudios visuales, crítica institucional) o, por último, en temas como la explotación económica (economía, política), siempre se trate de interpretar significados sociales y culturales.

Tenemos, entonces, una indagación previa que está relacionada con algún interés o experiencia personal (momento vital y prerreflexivo), las conexiones de esas inquietudes con el mundo, a la manera en la que Wright-Mills definía el archivo privado de experiencias y su conexión con el todo social (1959), un distanciamiento con esas experiencias personales (extrañamiento) y su relación con un archivo o marco teórico que permite situarlo dentro de un contexto de investigación (momento reflexivo). Estas diferentes decisiones estarían condicionadas a los diferentes aspectos del diseño y el proceso de investigación. Es decir, a las decisiones determinadas y contingentes del propio proceso indagatorio.

Existen artistas que trabajan con preocupaciones mucho más personales y autobiográficas, como el caso de la artista Eliana Otta, donde la reflexión, probablemente, apunta a la cuestión de la construcción social del sujeto y sus afectos más íntimos. Aquí lo que interesa es la interpretación de los imaginarios y de las comunidades sentimentales. Por otro lado, hay artistas que se interesan por temas menos personales y donde la exploración bibliográfica debe ser más exhaustiva, como es el caso de losu Aramburú y su trabajo sobre la utopía modernista. En el primer caso, el punto de partida tiene que ver con la experiencia sentimental y afectiva, no exenta de una actitud reflexiva o autorreflexiva. En este tipo de proyectos no pocas veces se hace uso de la auto-etnografía y de los métodos de la etnografía antropológica: observación participante, entrevistas, encuestas, etc. En el segundo, hay un tema de interés que exige una revisión de tipo más de archivo en un primer momento. Lo que no quiere decir, tampoco, que no se intercalen los métodos más empíricos con los conocidos como de gabinete, pero hay líneas predominantes en los procesos descritos.

Esquema 5 Las dos líneas metodológicas predominantes



Fuente: Elaboración propia.

Ya sea que esta primera aproximación se haga a través de la investigación con el archivo y algún tipo de material bibliográfico o haga uso de algunos métodos etnográficos, como la observación participante, ninguna de estas exime al artista del autorreflexión constante y de las explicaciones e interpretaciones de sus decisiones. Como sucede con la etnografía interpretativa³⁰, se trata de adoptar una postura más reflexiva, y de poder narrar las relaciones entre lo subjetivo y la exploración de esos primeros pasos indagatorios. Es decir, al carácter hermenéutico se suma el narrativo. Veamos qué dice Hernández sobre esta orientación cualitativa de la investigación en arte:

Tenemos así una primera definición, (...) que configura a la investigación basada en arte como un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación. Pero esta no es la única definición. (2008: 92-93)

Como refiere Hernández en la cita anterior, hay una dimensión narrativa sumamente importante. Desde el primer nivel conceptual que se estaría cristalizando en esta parte del proceso, lo que busca la exigencia narrativa es situar y contextualizar la investigación. Desde la relación del artista con el tema, la exploración y los mismos descubrimientos, se va construyendo una trama textual que deja de ser un suplemento para convertirse en una parte crucial de la investigación.³¹

Ver grupo de imágenes n° 5³²

Durante los años 1981 y 1982, la artista conceptual Teresa Burga desarrolló, junto con Marie France Cathelat, la investigación artística compilada posteriormente en un tomo titulado *Perfil de la mujer peruana* (1982). La imagen científica del útero visto de perfil (izquierda) fue, según Burga, la primera imagen del proyecto y una variante de la misma fue utilizada en la portada del libro.³³ El giro conceptual en el cual Burga intenta medir -anatómica, fisiológica, social y artísticamente- da una nueva perspectiva a la visión de la mujer peruana. El proyecto en sí ha sido diseñado a través de mapas conceptuales (derecha), los cuales son recurrentes en su obra.

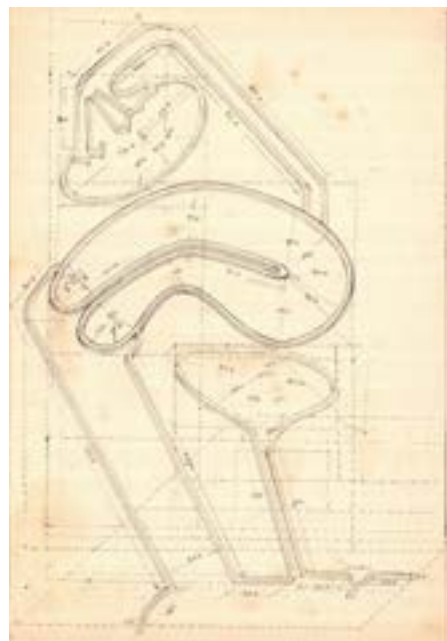
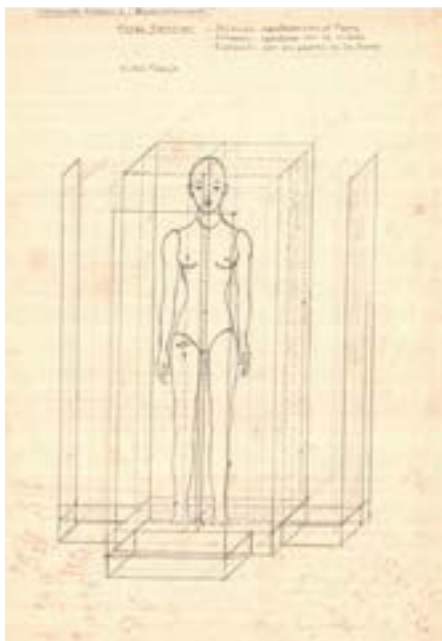
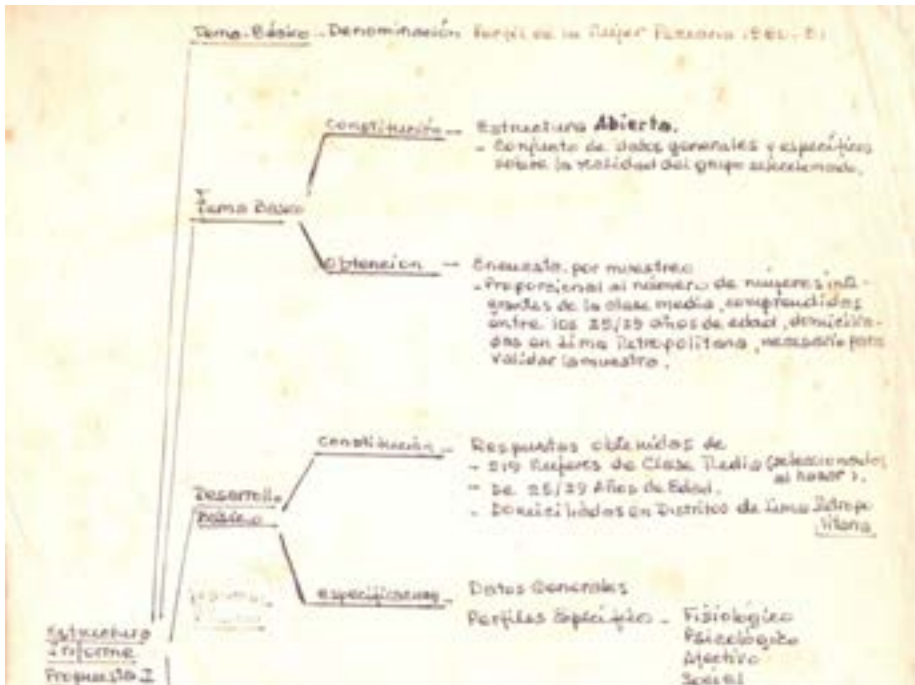
Hemos dicho que toda esta primera parte determinaría ese primer esfuerzo conceptualizador, que es de vital importancia a la hora de diseñar la investigación artística.

30 Un recurso metadiscursivo que ya la antropología posmoderna había trabajado: la autoexploración y la interpretación como estrategia metodológica y narrativa. (Geertz 1987, 1989)

31 Esta línea cualitativa ha sido explicada muy exhaustivamente por autores como Eisner (1998) y luego retomada por Hernández (2006, 2008).

32 Ver índice de imágenes. Teresa Burga (s/f)

33 Conversación entre Ballón y Burga, 2016.



Grupo de imágenes n° 5
Fuente: Burga, (s/f)

Decisiones de tipo temático e indagatorio que comprenden un primer nivel conceptual por la capacidad del investigador de poder explicar y analizar esas mismas decisiones y los derroteros de la investigación. El segundo vendría de la relación entre este momento y la decisión, siempre conceptual, de trabajar con un medio u otro dentro de un contexto determinado. Pero vayamos por partes. Hablar de concepto siempre es problemático y no pocas veces genera confusiones, como las que asocian esta definición con el arte conceptual. Y aunque no sean lo mismo, podemos afirmar que su antiformalismo, su apuesta por la investigación y la dimensión discursiva fueron esos primeros antecedentes para lo que ahora conocemos como investigación basada en las artes.³⁴ Para Morgan, el arte conceptual es el arte de la idea y del lenguaje:

Dado el énfasis puesto sobre el lenguaje, el arte conceptual requería un medio de representación por el que se pudiesen comunicar las intenciones de quienes lo practicaban de un modo más directo, a través de medios suplementarios. Estos "documentos" o "componentes" -como a veces se les llama- incluían textos impresos o manuscritos, libros, películas e instalaciones. De ahí que la función del lenguaje como otro medio formal de construir "significado" llegara a ser esencial. (2013: 33)

Esta idea del suplemento textual ha sido uno de los asuntos más discutidos en la investigación artística y de hecho todavía no queda clara su función en este nuevo paradigma. Sin embargo, el texto, como ya hemos dicho, va a ser fundamental para situar ese primer momento conceptual de la investigación. Si nos ceñimos a la definición del arte conceptual que elabora Morgan, obtenemos una primera definición de lo que es un concepto en arte: una idea que puede ser analizada y explicada a través de un discurso textual o una idea que remite a una discursividad artística. Este primer momento de la concepción conceptual es muy importante a la hora de situar un tema en un contexto de investigación. El segundo momento aparece cuando las relaciones entre documentación, nuevos significados y medios visuales y materiales se intensifican y casi se desdibujan. Llamaremos a este proceso "mapeo de las intersecciones". Este nuevo modelo facilita la visualización de las relaciones entre creatividad, escritura teórica y conceptual, y producción material. Estas relaciones lo que permiten es reconocer el nivel de coherencia entre los conceptos y serán tratadas más adelante en la sección sobre la práctica. Esta misma condición hace que la investigación en arte se caracterice por su desplazamiento entre la creatividad y los métodos más rigurosos de investigación.

³⁴ Se entiende que, si bien la investigación artística es un factor intrínseco a cierto tipo de arte desde la antigüedad, este solo se ha reconocido por la academia como tal recientemente. Ver capítulo 1.

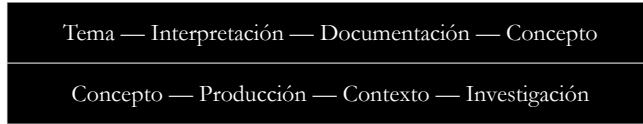
Ese proceso supone toma de decisiones relacionadas con los siguientes dominios:

- Tema/Diseño/Indagación
Aquí lo que se debería considerar es cómo un tema se inserta dentro del campo del arte y cómo es plausible de someterse a una indagación. Un tema de investigación en este campo debe poder ser delimitado, y ser susceptible de análisis y explicación.
- Estado del arte/Marco teórico/Repertorios/Documentación
En esta parte de la investigación, la inscripción discursiva no solo se da a un nivel teórico sino también de la propia práctica artística. ¿Qué artistas han trabajado temas similares? ¿De qué manera? ¿En qué espacios? Y también un trabajo de recojo de datos a través de recursos, como encuestas o entrevistas.
- Materialidad/Inmaterialidad
Aquí es muy importante la selección de los medios para el desarrollo de la investigación. Ya sea que se decida trabajar con una performance efímera o una instalación esta debe responder a una justificación. Esto se puede traducir en la siguiente pregunta: ¿cómo se inserta un saber o un concepto dentro de una práctica artística?
- Contexto
El contexto abarca tanto al tema que debe situarse dentro de la investigación artística como la reflexión sobre los soportes de circulación en los que expondrá tanto el proceso como los resultados de la investigación.

Así, la dimensión conceptual de un proyecto actuaría como una superficie que permite las relaciones entre las diferentes ideas o capas temáticas, y las convierte en un solo procedimiento. Esta, además, facilita que ninguna de las partes del proceso se convierta en una mera ilustración de la otra, como suele pasar con algunas investigaciones donde la teoría solo es la justificación de la práctica o donde la práctica ilustra la indagación teórica. El concepto, en ese sentido, convierte todas esas partes en una unidad relacional. Como afirma Judith Siegmund: “Desde un punto de vista teórico, me parece plausible hablar de una interconexión de saber y materialidad. En este contexto, el concepto de lo material no significa en modo alguno algo así como una sustancia o un *hardware*. El mundo, en la medida en que se presenta preinterpretado [*vorinterpretierte*], consiste de suyo en materiales que poseen ya significados.” (2011)

En ese sentido, hablamos ya no solo de la inmersión en archivos teóricos y visuales (que comportaba la indagación previa y el estado del arte), sino en un primer reconocimiento de los significados de cada parte de la investigación. Tema, contenido y materia. Esta documentación e interpretación configuran ese primer momento conceptual.

Esquema 6
Recorrido conceptual de la investigación



Fuente: Elaboración propia.

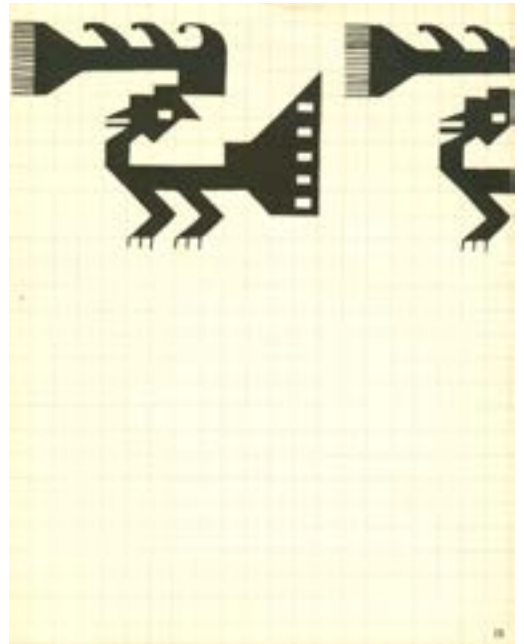
2.1.5 Problemática artística

En la escritura de una tesis propiamente teórica, Umberto Eco plantea usar el índice de la investigación como hipótesis del trabajo ya que este puede servir para definir el ámbito de la problemática. El índice señala los caminos del recorrido indagatorio, experimental y metodológico, así como el lugar al que se puede llegar a través de ese recorrido específico que, finalmente, sería la hipótesis. Luego plantea la redacción de un esbozo de introducción, que no será sino el comentario analítico del índice. Eco plantea que, durante el desarrollo de la tesis, la introducción e índice tienen que ser continuamente reescritos según el avance del trabajo. Sin embargo, este ejercicio continuo sirve para esclarecer las ideas fundamentales que posteriormente serán analizadas, así se pueden señalar los posibles alcances del análisis. (2004)

Ver grupo de imágenes n° 6³⁵

Durante los años 1924 y 1925, la diseñadora limeña Elena Izcue desarrolló la investigación artística compilada posteriormente en dos tomos titulados *El arte peruano en la Escuela* (1926). Elena Izcue se dedicó al rescate mimético de la iconografía precolombina, de ese modo estudió rigurosamente las formas y sus significados para luego contextualizarlos a su época. La pertinencia de los resultados de sus estudios se difundió a través de la creación de un manual para la enseñanza del dibujo en las escuelas peruanas. Podemos suponer que, en su caso, la problemática planteada por Izcue estaría situada en el distanciamiento histórico del arte precolombino ancestral, en la falta de continuidad epistemológica dada la ausencia de transmisión iconográfica a las nuevas generaciones, en suma, el problema del legado histórico ancestral de los pueblos indígenas. A través de un giro conceptual que podemos calificar como decolonial, la forma en la que Izcue recontextualiza el lenguaje de la estética etnográfica precolombina, que da una vigencia contemporánea, constituye uno de los mayores aportes o hipótesis artísticas que sus diseños textiles e investigaciones plásticas portan.

³⁵ Ver índice de imágenes. Elena Izcue, 1926.



Grupo de imágenes nº 6
Fuente: Izcue (1926)

Si bien la investigación artística que surge de una determinada problemática puede ser de índole teórica, esta debe también alcanzar el nivel artístico. Una problemática que atraviesa las diversas etapas previamente mencionadas, como la indagación, el estado del arte, su contextualización y justificación, debe consolidarse en una hipótesis que será luego desarrollada en la práctica artística. En este sentido, la hipótesis funciona como una propuesta temática que, luego de todo el proceso señalado anteriormente, debe cristalizarse en una propuesta artística. Las relaciones que se van dando entre los diversos estadios del proceso y que, en el caso de la investigación en arte, no están necesariamente sujetas a un orden. Aquí de lo que se trata es de plantear una hipótesis como lenguaje estético singular.

Ver grupo de imágenes n° 7³⁶

La obra de Johanna Hamann (Lima, 1954-2017) explora las significaciones del cuerpo humano desde distintas perspectivas que informan de un constante proceso de indagación. Sus primeras propuestas formaron parte de una generación de egresados de la PUCP -bajo las enseñanzas de Adolfo Winternitz y Anna Macagno- que suscribían un paradigma modernista: la obra *Barrigas* (1978-1983) muestra una exploración de la maternidad que interroga al cuerpo femenino como espacio de reproducción de la vida. Posteriormente, aún articulada a una búsqueda de la expresión a través del objeto plástico, la artista desarrollará la exhibición *El cuerpo blasonado* (1997), donde explora nuevamente los condicionamientos sociales de los cuerpos en sus diferencias sexuales, simbólicas y políticas.

Hacia la década del 2000, Hamann redefinirá su trabajo, desplazando su interés desde el cuerpo como vehículo de expresión hacia la mirada científica, entendida como un campo discursivo -en el sentido foucaultiano. En *Cuerpo, frágil refugio* (2002) presentará una primera aproximación a la representación científica del cuerpo humano, a través de la exploración de la medicina moderna desde un punto de vista histórico. Más adelante, desarrollará trabajos como *Las seis capas de la corteza cerebral* y *Transmisiones neuronales* (2013 ambas), a partir de la obra del médico Santiago Ramón y Cajal, pionero en el estudio y representación visual del sistema nervioso. La obra de Hamann puede ser entendida como un proceso de indagación alrededor de una problemática específica -el cuerpo humano, sus significaciones sociales y sus capacidades expresivas- que adquiere formas distintas de desarrollo artístico en función de los procesos de investigación que la artista desarrollara, tanto dentro como fuera del ámbito académico.

Es pues a partir de la demostración epistemológica de la problemática que se pueden reconocer y desprender diversas posibilidades experimentales para tratar la temática en cuestión. La puesta en práctica de dichas posibilidades constituye nuevas

36 Ver índice de imágenes. Johanna Hamann, 1978-1983.



Grupo de imágenes nº 7

propuestas teórico-artísticas desarrolladas en un lenguaje visual particular, el cual es capaz de devolver a la problemática su vigencia y legitimidad.

2.1.6 Resultados de diseño

El diseño conceptual de la investigación se puede realizar gracias a algunas estrategias de visualización de este proceso. Estos diagramas podrían ser:

Esquema 7
Diseño de la investigación



Fuente: Elaboración propia.

Este proceso es el que delimita el campo conceptual de la investigación. Por eso, es necesario en esta etapa contar con algún dispositivo que permita mostrar ese diseño. Es aquí que proponemos a la bitácora como carpeta de investigación, pues permite constatar esas decisiones reflexivas que comprenden la investigación en arte. Es en ella, también, donde la indagación muestra su carácter de inventario. Este inventario de relaciones o análisis del proceso se podría dividir en tres grandes partes:

Esquema 8
Inventario de relaciones

- El inventario teórico, que comprende un marco de sustentación a la reflexión sobre el tema seleccionado.
- El inventario conceptual, que es la parte reflexiva de las decisiones temáticas.
- El inventario artístico, que tiene que ver con los dispositivos de producción y circulación (contexto, piezas, descripción, montaje, *display*, etc.).

Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, la bitácora aparece como herramienta de visualización de la investigación que permite no solo exponer estos entrecruzamientos interpretativos y narrativos, sino también acercarnos a las decisiones conceptuales del artista. El concepto de exposición de la investigación al que hemos hecho referencia en el capítulo 1 ha sido muy importante para algunas de esas instituciones que están promoviendo la investigación artística, y que enfatizan las relaciones entre escritura, visualidad y exposición. (Schwab, Borgdorff, 2014) La bitácora, en ese sentido, sirve como una herramienta de exposición o como un dispositivo de reflexión y visualización del proceso de investigación. Eso que hemos definido como propuesta conceptual aquí mostraría su pertinencia, rigor y complejidad. Es, probablemente, el procedimiento de validación de los inventarios teóricos, las constelaciones conceptuales y las estrategias de investigación. Lo que se busca, finalmente, es la confrontación del diseño de la investigación con una comunidad académica y artística. Es decir, una forma pública de reflexionar sobre el proceso de investigación. Para Helena Grande, “el concepto de exposición de la investigación conecta este doble significado de la palabra *exponer* con la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría, así como también entre modos de trabajos académicos y no-académicos.” (2013: 89)

2.2 Práctica

En esta sección, queremos explorar algunas dimensiones de la práctica que muestran esta relativa autonomía y relevancia en la investigación. No obstante, es imposible tipificar lo que implica la práctica artística en pasos lógicos de precedencia, más bien, lo que haremos será explorar tres dimensiones que permitan ilustrar al investigador-artista sobre lo que puede implicar este “paso a la práctica”. Estas son dimensiones que consideramos principales e importantes, pero no agotan todo el universo de cuestiones que puede implicar la práctica artística.

Igualmente, aunque aquí nos vemos obligados a separar en secciones distintas el diseño de la práctica, queremos nuevamente afirmar la inextricable ligazón de ambos momentos que existe en la investigación artística. Es más, se observará cómo la dimensión teórica no estará ausente, aunque se expliquen en esta sección dimensiones primordialmente prácticas (en relación con el uso y las posibilidades de los materiales, la importancia del lugar del trabajo, y la labor de edición del producto)³⁷

Partamos señalando tres momentos o etapas y los resultados posibles: a. lugar de trabajo y condiciones de producción; b. técnica y materiales, y c. edición y apropiación.

³⁷ Al respecto, el concepto de *praxis* ha servido para dar cuenta de esta conjunción teórico-práctica.

2.2.1 Lugar de trabajo y condiciones de producción

Un primer momento de desarrollo implica la relación entre la concepción del producto de la investigación y el lugar de trabajo, que determina las condiciones de producción. Así, desde la edad moderna, el lugar de producción de la investigación artística se ha dado, por lo general, en el taller del artista. El taller, en tanto contexto de producción del arte, actúa casi siempre como aislante, como “espacio neutro” frente al espacio social. Sin embargo, es inevitable que el taller esté condicionado al estilo de vida subjetivo y social del artista que lo ocupa, lo cual a su vez influencia la práctica. En ese sentido, con respecto a esta concepción clásica del “taller del artista”, en el ámbito local podemos referirnos a la práctica de Adolfo Winternitz, fundador de la Facultad de Arte de la PUCP³⁸, así como a renombrados profesores de dicha facultad, como Julia Navarrete, Fernando de Szyszlo, Alejandro Alayza, Johanna Hamann, entre otros artistas que han continuado con su legado.

En el siglo XX, pero más claramente en las últimas décadas en lo que ha venido a llamarse el arte contemporáneo, esta relación con el lugar de trabajo cambia radicalmente. El lugar de producción se torna variable, deja de ser un espacio aislado, y se reconecta con el espacio social y su historia. Esta transformación se ha debido tanto a un reconocimiento de las inevitables condiciones sociales e históricas del arte como a un deliberado intento de acercarse e intervenir en estas³⁹.

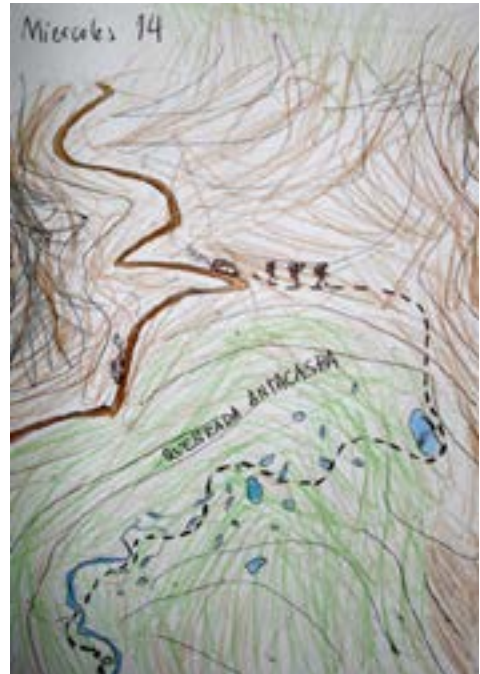
Una de las variantes es que el lugar de trabajo de la investigación artística se da, como en el caso del *Proyecto Río Rímac* (2008), en el propio trabajo de campo. Durante 21 días, Jorge Luis Baca, Guillermo Palacios y Alejandro Jaime caminaron los 145 km que conforman la extensión total del cauce del río Rímac, desde su nacimiento en los humedales de la quebrada Antaccasasa (límite de Lima con Junín), para redescubrir su origen, hasta su desembocadura en el océano Pacífico, con el fin de efectuar un registro artístico del trayecto que pudiera detonar una alerta social medioambiental a través de la creación de un archivo digital (Wordpress blog)⁴⁰ compuesto de vídeo, fotografías, crónicas, dibujos y data. La información artística, geográfica y etnográfica subida al archivo fue compartida durante el trayecto del viaje. Con ella, artistas en Lima pudieron investigar a distancia, y construyeron nuevas formas de sentir y comunicar la problemática que finalmente se reunió en la exposición y se utilizó en diversas actividades institucionales.⁴¹

38 Originalmente el nombre era Facultad de Arte de la PUCP, actualmente se la denomina Facultad de Arte y Diseño (FAD).

39 El escritor argentino Reynaldo Laddaga (2011) destaca esta transformación en su obra. Aquí observa cómo trabajos relevantes del arte contemporáneo buscan, de manera deliberada, alejarse del control que existía en el taller y pasar a espacios donde lo contingente se filtra en el proceso de la producción.

40 Para mayor información sobre el proyecto, se puede consultar: <https://rimac.wordpress.com/>

41 Véase <https://rimac.wordpress.com/exposicion/>



Grupo de imágenes n° 8
Fuente: Proyecto Río Rímac (2008)

Este proyecto muestra una preocupación ecológica ante los mencionados desastres medioambientales y su práctica recorre las fronteras interdisciplinarias del *performance*, arte-acción, intervención en el espacio público y activismo desde el propio terreno donde se ubica la problemática de interés.
Ver grupo de imágenes nº 8⁴²

Otro contexto de producción del arte contemporáneo es el ciberespacio. Allí las posibilidades metodológicas de las condiciones de producción de la investigación artística se multiplican.

En esa línea, el Proyecto LiMac⁴³ (2002), por ejemplo, es constituido desde el ciberespacio como un museo en movimiento que trabaja en diferentes ciudades. La artista Sandra Gamarra propone que las exhibiciones del LiMac son el resultado de la relación entre los objetos antes que los objetos en sí. Si bien LiMac es nómada, este posee una imagen que lo representa, una colección, un catálogo y una página web. Su materialización consta de *souvenirs*, catálogos e impresos, lo que da lugar a recuerdos que oscilan entre lo falso y las posibilidades futuras. Según Gamarra, los objetos y recuerdos “llegan desde una experiencia pasada que no existe y, dado su presente en constante construcción, se dirigen a una futura experiencia de concreción inalcanzable”.

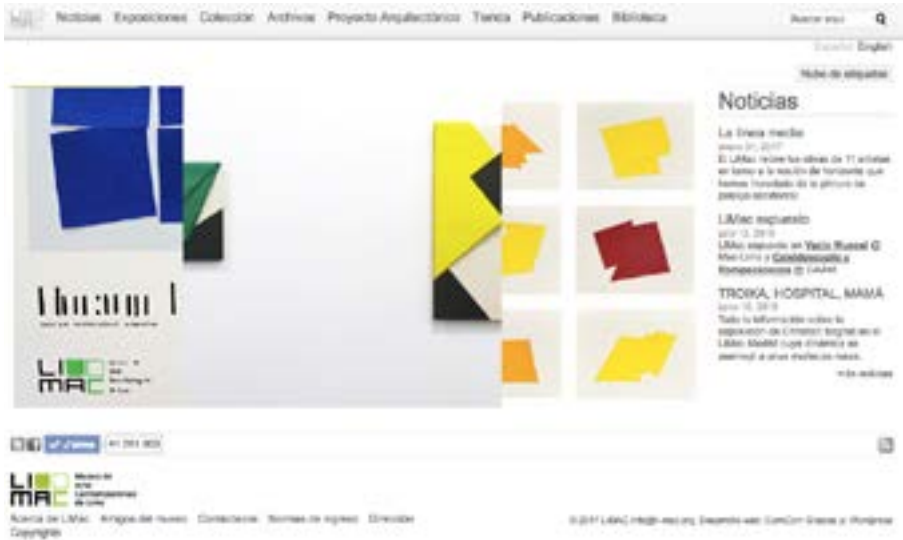
Ver grupo de imágenes nº 9⁴⁴

En general, el lugar de trabajo ocurre en cualquier espacio desde donde el artista sitúe su discurso de producción. De otra parte, a esto se suma el caso de la categoría artística *in-situ*, que propone que el lugar de creación sea el lugar mismo de presentación del trabajo artístico, el cual, de ser trasladado a otro lugar, perdería por completo su sentido.

42 Ver índice de imágenes. Baca, Jaime, y Palacios. Proyecto Río Rímac, 2008.

43 Sitio web del proyecto LiMac: <http://li-mac.org/es/>

44 Ver índice de imágenes. Sandra Gamarra, 2002.



Grupo de imágenes nº 9
Fuente: Gamarra (2002)

En el proyecto ***Cantuta***, de Ricardo Wiese (1995), se realizan analogías entre la estética del mundo andino a través del uso cultural del rojo cinabrio y el efímero ***land art***, lo que confluye en una investigación artística de memoria -aunque aún no haya sido reivindicada como tal- y de denuncia política. En palabras de Wiese, “la tragedia parecía haber configurado su propio escenario, una esterilidad radicalmente desnuda, estática, muda. Concebí un manto floreado que la vivificara siquiera fugazmente, ofrendándole rojo cinabrio, como en los antiguos ajuares funerarios del mundo andino. La operación se realizó el martes 27 de junio, un poco antes de las cuatro de la tarde, cuando las sombras reptaban bajo las fosas. Dos horas después, se habían vertido diez kilos de pigmento y arena al interior de un molde de cartón, y en el suelo alternaban diez siluetas coloradas dispuestas al azar, como pétalos arrojados al paso de los novios o de las procesiones. Pero desde la ladera opuesta, las cantutas juveniles y esbeltas sugerían también una serie de tajos asestados insanamente al cerro.” (2008)

Ver grupo de imágenes n° 10⁴⁵

La toma de decisión respecto al lugar del trabajo y las condiciones de producción implicadas en su realización pueden ser entendidas como parte de un proceso escondido, que permanece oculto al momento de presentación o pueden ser mostradas como parte fundamental del trabajo. Pero, en cualquiera de los casos, esta decisión será constituyente e indelible de la producción del resultado de la investigación artística.

2.2.2 Técnica y materiales artísticos

Aunque la conceptualización nos ofrece ya alternativas posibles de llevar a cabo en nuestra investigación, estas tendrán que enfrentarse a las posibilidades técnicas y materiales disponibles.⁴⁶ Por lo tanto, es bueno que el artista conozca la variedad de materiales artísticos para su uso, así como la dimensión histórica, política y conceptual de cada uno de ellos. Estos no se restringen a los medios clásicos (la pintura, escultura, etc.) o modernos (fotografía, video, *collage*,) ya establecidos, sino que se puede expandir en la propia propuesta artística (uso del *glitch* informático, la impresión 3D, etc.)⁴⁷.

⁴⁵ Ver índice de imágenes. Ricardo Wiese, 1995.

⁴⁶ Usamos el concepto de materiales artísticos antes que medios para resaltar que estos no se restringen a los “medios específicos”, como la teoría modernista del arte sostuvo hacia mitad del siglo XX (Greenberg 1992). El concepto de material artístico es el que usa Theodor Adorno en *Teoría estética* (2004) para referirse a: “todo lo que está siendo formado (...) las cosas que el artista controla y manipula: palabras, colores, sonidos - hasta las conexiones de cualquier tipo y a métodos altamente desarrollados de integración que pudiera usar (...) todo a lo que el artista tenga que enfrentarse y sobre lo que tenga que tomar decisión alguna” (traducción propia).

⁴⁷ Artur Danto señalaba ya en los años sesenta cómo cada revolución artística (impresionismo, expresionismo, abstracción, Pop Art) hacía más abundante la cantidad de recursos que podía



Grupo de imágenes nº 10
Fuente: Wiese (1995)

El proceso técnico en el caso del fotógrafo Samuel Chambi, quien ganara el premio del Salón de Fotografía del Icpna en el marco de la Bienal de fotografía de Lima, es un claro ejemplo de esa búsqueda de poesía visual en la "estética del error" o *glitch*, que en este caso surge durante el proceso del escaneo de la película. En fotografía, por ejemplo, el solarizado o el fotograma se han vuelto técnicas que, a partir del error, han definido una determinada estética.

Ver grupo de imágenes n° 11⁴⁸

Esta multitud de técnicas disponibles no significa que "todo está permitido" con respecto a la técnica y que el "buen hacer" es algo del pasado. Es importante que el investigador artístico sea consciente de lo que permite y lo que no permite los materiales de los que dispone. Asimismo, debe ser consciente de cómo los conceptos que está siguiendo se relacionan con tal o cual material. Si en el modelo clásico el gran maestro conocía el arte de la perspectiva, las sombras y las figuras, en la contemporaneidad, los nuevos materiales también imponen su lógica propia, nos hacen reflexionar cuándo tal técnica funciona al lado de tal otra, así como de qué manera la participación de la gente (en caso se emplee la *técnica* de la participación) puede ayudar o no a la práctica que se quiere llevar a cabo.

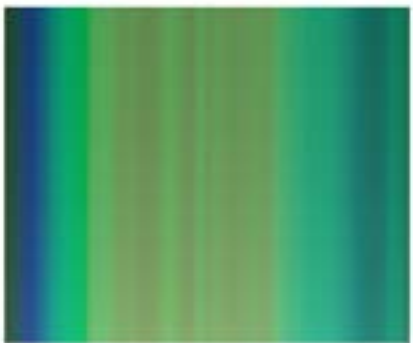
El montaje - en sus variadas formas - ha sido una técnica o estrategia estética central en la investigación artística en el siglo veinte. Sergei Eisenstein o Dziga Vertov, consideraban que el montaje - en este caso cinematográfico, pero de gran influencia en las artes contemporáneas - era una forma de pensamiento en sí, un pensamiento dialéctico. Asimismo, junto con el montaje (o quizás, precisamente por este), el arte se ha abierto a usar la información pública como contenido de estos montajes, dedicándose a excavar en la producción de imágenes y texto de los nacientes medios de comunicación: periódicos intervenidos, collage fotográficos, etc. La acelerada complejización de la sociedad de la información hace que estas técnicas tengan que responder a estos cambios para mantener su potencial cognitivo y crítico. La propuesta "Autopoiesis Mediático Popular" de Berenice Díaz Vargas es precisamente una versión contemporánea de estas técnicas: Ver grupo de imágenes n° 12⁴⁹

Las fuentes de información ya no son algunos periódicos escogidos sino las redes sociales más usados por los peruanos en su constante dinámica; la estrategia de montaje ya no es un particular copia pega, sino la simulación computacional de las dinámicas mismas de creación y recepción de contenidos de la web que se nos hacen visibles a través de un particular

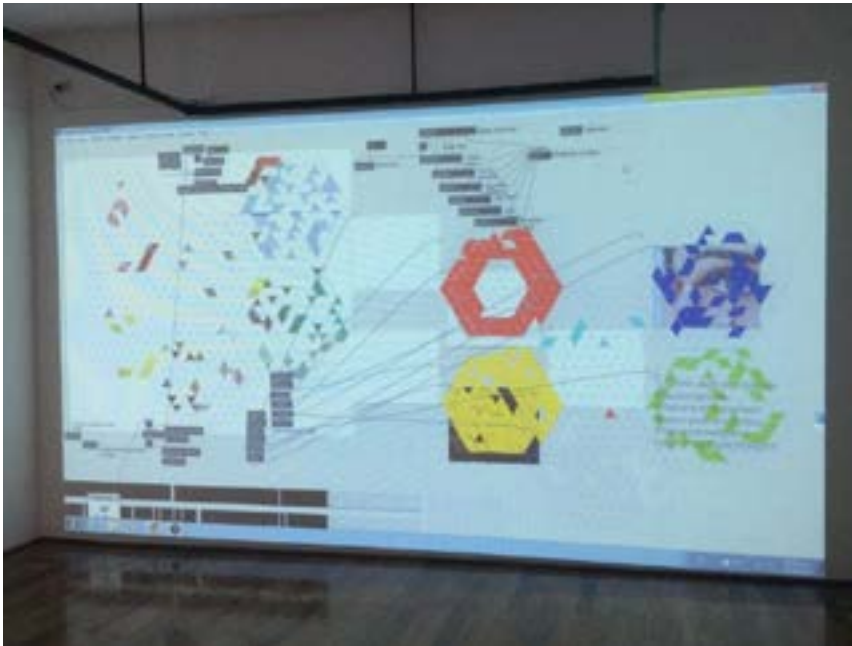
usar el artista, esta enriquece antes que empobrecer la técnica (1964).

48 Ver índice de imágenes, Samuel Chambi 2014.

49 Ver índice de imágenes, Berenice Díaz Vargas 2014.



Grupo de imágenes n° 11
Fuente: Chambi (2014).



Grupo de imágenes n° 12
Fuente: Diaz Vargas (2014)

interfaz celular. Díaz Vargas se alía con las teorías de sistemas complejos y las herramientas de la computación para generar en el ambiente cerrado de una simulación autónoma (autopoiética), las dinámicas que dominan el también sistema complejo de las opiniones de peruanos en las redes sociales, mostrándonos el comportamiento social como si fuera un personaje, un animal en constante movimiento. En general, es importante tener en cuenta también como estos usos de nuevas tecnologías -así como el principio del montaje en general- tienen sus posibilidades, así como sus riesgos, en donde la fascinación por la condición tecnológica puede imponerse sobre la exploración conceptual y crítica.

En suma, la especificidad técnica resulta de la relación intrínseca entre el material escogido, las herramientas e instrumentos utilizados, y los formatos y conceptos asumidos, la cual constituye y determina la práctica artística.

2.2.3 Edición y apropiación

Con edición queremos señalar, en un primer sentido, el momento en que nos enfrentamos a decidir cuál de las varias posibilidades conceptuales-prácticas es la que estará en el producto final. En este proceso intervienen varios criterios, como lo que se puede o no hacer con el espacio en el que estamos pensando eventualmente exhibir la producción, o criterios más conceptuales que tienen que ver con la relevancia de tal o cual pieza en relación con la propuesta. A veces, el proceso de trabajo con los materiales suele ser caótico, lo que lleva a que el momento de edición se imponga un sentido más lógico y ordenado que repase el proceso de investigación en conjunto, para afinar el proyecto final.

Asimismo, en algunos casos de investigación, estas etapas o dimensiones de la práctica no corresponden a tiempos consecutivos o a un orden lógico determinado. En estos casos, por ejemplo, la dimensión de la edición puede tener otro peso en la producción. Esto podemos verlo cuando las etapas se superponen o son continuas en el tiempo, como es el caso del denominado *work in progress*⁵⁰.

Ver grupo de imágenes n° 13⁵¹

⁵⁰ *Work in progress* es referido en castellano como "trabajo en curso" o "trabajo en proceso". El término abarca comúnmente a los proyectos artísticos que no se consideran terminados. Ejemplo de ello puede ser la presentación de una etapa determinada del proceso del trabajo en curso. Asimismo, también refiere a proyectos que desde su concepción han sido conceptualizados como procesos continuos en el tiempo.

⁵¹ Ver índice de imágenes, Luz María Bedoya, 2001.



Grupo de imágenes nº 13
Fuente: Bedoya (2001)

En el proyecto de arte postal ***Afuera***, de la artista Luz María Bedoya (2001 [work in progress]), las personas implicadas reciben una cámara y siguen la instrucción de fotografiar, libre y arbitrariamente, el momento de tránsito entre la partida y la llegada a un determinado lugar. Las fotografías son luego enviadas por correo postal a la artista. Dicha cámara fotográfica será luego entregada a otra persona dispuesta a viajar. Luego las fotografías de los recorridos son enviadas a la artista, quien las agrupa en libros artesanales que están destinados a circular indefinidamente, con la instrucción de que estos no deben retornar al punto de origen y no deben pertenecer a nadie.⁵² Así el proyecto logra su continuidad en el tiempo.

En *Afuera*, las tres etapas señaladas se entremezclan. La autoría fotográfica es colectiva y el lugar de trabajo o de producción de la obra es múltiple y simultáneo a la investigación aplicada que, en este caso, corresponde más bien al momento fotográfico. En ese sentido, la técnica, metodología y difusión son más bien parte de una primera etapa conceptual, seguida de una decisión editorial posterior. Una vez realizada la práctica, sobreviene un proceso de observación del trabajo producido para su eventual formato de presentación. Esta práctica, que se puede enmarcar en la producción posfotográfica, nos muestra cómo, muchas veces, la edición puede constituir el paso más importante de la producción artística misma.

2.2.4 Resultados de la práctica artística

A continuación, mostramos una serie de resultados posibles y no exhaustivos del proceso de práctica artística con un objetivo de investigación.

Esquema 9
Proceso de la práctica artística

Archivo del tema	Documentos, textos, entrevistas, fotografías, videos, informes
Diseño	Instrumentos y herramientas
Diseño	<i>Posters, flyers</i> , cartografías, mapas mentales, mapas, diagramas, <i>charts</i>
Bitácora	Bocetos, anotaciones, pensamientos, citas, conceptos
Producción objetual ⁵³	Esculturas, pinturas, dibujos, cerámicos, grabados, monumentos
Producción corporal	<i>Performance</i> , accionismo, intervenciones en el espacio público

52 Se cuenta con un registro del proyecto *Afuera*, que comprende desplazamientos entre lugares como Tetuán, Sao Paulo, Atenas, Lima, Londres, St. Etienne, Paris, Helsinki, Tokio, Basilea, Berlín, Bruselas, Munich, Barcelona, Virginia, Zurich, Ámsterdam, Belfast, Dublín, entre otros.

53 Con esto nos referimos a lo que institucionalmente se reconoce como obras de arte propiamente dichas, pero como se sabe esta definición es porosa y aquí solo tiene la utilidad pragmática de clasificación.

Producción espacial	Instalaciones, arte ambiental, <i>land art</i>
Producción virtual	Sitio web, <i>blog</i> , perfil, avatar, aplicación
Media	Fotografía, vídeo, audio
Escritura	Textos, manifiestos
Archivo del proyecto	Fotografías, vídeos y audios documentales

Fuente: Elaboración propia.

2.3 Presentación

Aquí presentamos tres importantes dimensiones de la presentación de la investigación, siguiendo las mismas aclaraciones hechas en la sección anterior con respecto a la práctica. Estas son la importancia del espacio de exhibición, la naturaleza del *display* y las formas de difusión.

2.3.1 Espacio de exhibición

Así como el lugar de trabajo antes mencionado es parte intrínseca del trabajo artístico, el contexto de presentación⁵⁴ influye en la lectura y recepción de la investigación, y define el carácter de la práctica. Esta importante relación ha sido materia de estudio para el artista y crítico de arte Brian O'Doherty, autor del influyente libro *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1999, en el cual postula que en el contexto [de presentación, exposición] pasa de ser solo contenedor "neutro" a ser entendido como contenido. Es decir, que el espacio de galería es en sí una construcción histórica y un objeto estético en sí mismo que incluso condiciona las obras poderosamente. Esto significa superar una ilusión histórica del arte moderno, que consiste en creer que las obras, al salir del espacio cotidiano y entrar en el espacio en blanco de la galería de aparente neutralidad, adquieren un aura de autonomía y atemporalidad frente al espacio social. (Sheikh, 2009)

La presentación de la investigación artística en tanto práctica social da un giro que consiste en pasar del *white cube* a la práctica situada⁵⁵, contextualizada y/o historiza-

⁵⁴ Como contexto de presentación nos referimos al espacio del taller, la galería comercial, el centro cultural, el museo, el espacio público y/o el ciberespacio, o cualquier otro espacio que se defina como el lugar de encuentro entre el público y el arte.

⁵⁵ Mayores referencias sobre conocimiento situado referirse a Donna Haraway (1988), profesora emérita en el Departamento de Historia de la Conciencia y Departamento de Estudios Femenistas de la Universidad de California, Santa Cruz, Estados Unidos.

⁵⁶ Presentar el contexto de la investigación artística a través de su trayectoria histórica.

⁵⁷ Al respecto ver por ejemplo el *Proyecto Indignadas* (2012-2017) y *Proyecto Made in Latin America* (2014-2015) de María María Acha Kutscher.

da⁵⁶. La aplicación de este concepto por parte de los artistas es la categoría denominada “arte de sitio específico” (*site-specific*). Dicha categoría admite una conciencia y una decisión de parte del artista al momento de escoger el espacio y la historia del contexto de presentación de su trabajo, el cual forma parte integral de la obra.⁵⁷ El proceso creativo en su concepción nace, pues, de la interacción social en un determinado tiempo y contexto cultural. Asimismo, la experiencia del conocimiento artístico es indisoluble del contexto de presentación.

Los afiches diseñados por Jesús Ruiz Durand y otros para promover la reforma agraria y otras políticas económico-sociales del gobierno de Juan Velasco Alvarado, entre 1968-1975, han sido valorados por su calidad estética y han ganado un sitio en museos tanto peruanos como internacionales. Sin embargo, este tránsito de su circulación político-propagandística durante los setenta (su producción masiva y circulación relacionada con los motivos que representaban) a su exhibición en el museo contemporáneo afecta la dimensión de la pieza en sí en términos de su lectura política. Se cuestiona entonces una mera conversión de esta pieza de diseño político en obras de arte expuestas en un cubo blanco, ya que borraría la ruta histórica de la obra, así como la volvería en algo solamente estético. Ante esto, por ejemplo, la muestra permanente del Malba (Buenos Aires), Verboamérica, contraponen, junto con los afiches de la reforma agraria, una mesa donde se puede ver la foto original del personaje que sirvió de modelo, así como documentos relacionados con la circulación.

Ver grupo de imágenes n° 14⁵⁸

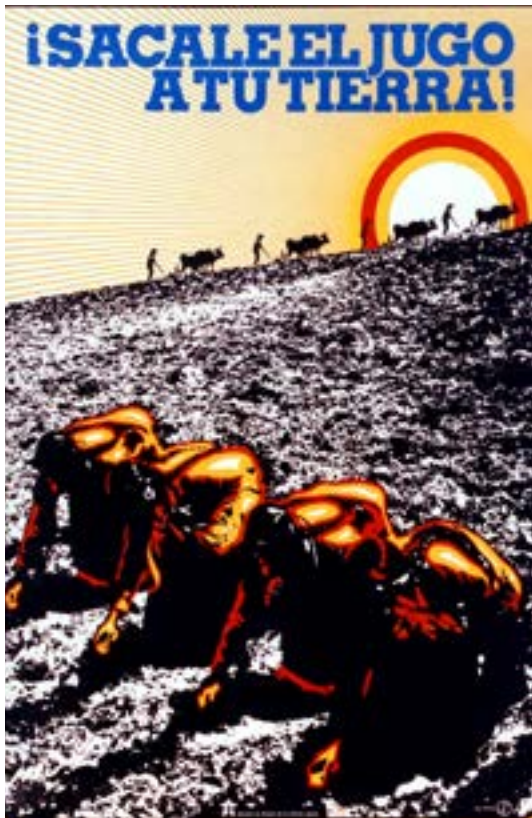
2.3.2 Display

El término *display* en el terreno del arte se refiere comúnmente a la construcción de dispositivos (muebles, muros, piezas gráficas, audiovisuales e interactivos, sistemas de iluminación) que organizan lo visual, luminal, sonoro, oral, teórico y textual, entre otros. Sin embargo, el sentido del término *display* puede referir también a las formas de presentar una obra en tanto que muestra una señal, revela un significado, despliega un contenido o exhibe un valor. Este sentido de *display* podría entenderse tal como se usa en referencia al comportamiento animal, que se refiere a participar en un comportamiento específico que transmite información a individuos de la misma u otra especie (p. ej. cuando el pavo real despliega su cola).

La *expografía*, relación entre obra y espacio, es por lo general menester del curador y del artista o artistas que presentan obra, sin embargo, es el resultado de un conjunto mucho mayor de relaciones en el que se ven implicados desde la junta directiva, los

⁵⁸ Ver índice de imágenes, Jesús Ruiz Durand, 1969-1972.

⁵⁹ Ver índice de imágenes. Cristina Planas, 2012.





Grupo de imágenes nº 15
Fuente: Planas, (2012.)

socios capitalistas, los auspiciadores, galeristas, curadores, artistas, críticos, obreros, educadores, periodistas, montajistas, comunicadores, diseñadores, coleccionistas, hasta el público en general. La política del *display* pondría en evidencia, además de las técnicas y métodos de exposición, las jerarquías y motivaciones institucionales del amplio espectro de relaciones sociales implicadas. Aquello en que la llamada *crítica institucional* en sus diversas olas, y en tanto herramienta artística de análisis e investigación, ha demostrado su eficacia en términos de activismo y gobernabilidad. Ver grupo de imágenes n° 15⁵⁹

Ejemplos extremos de la importancia del *display* se encuentran cuando se dan censuras o ediciones en exhibiciones al nivel de la museografía. Por ejemplo, en el año 2012 se dio, en la Sala Miro Quesada de Miraflores, la muestra sobre la censura, donde se mostraban varias obras que habían anteriormente pasado por procesos de censura. Entre estas figuras estaba una escultura -de tamaño considerable-, de la artista Cristina Planas, que representa al líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, como si fuese una *wawa* andina bajo el sonido de la música Sirtaki, de Mikis Theodorakis (la famosa tonada de la película *Zorba, el griego*). Irónicamente, los responsables de la muestra (un equipo curatorial liderado por Luis Lama y David Flores-Hora) añadieron al *display* de la obra, en un claro caso de autocensura y sin permiso de la autora⁶⁰, un cartel con letras grandes donde se leía *asesino*. Esto constituye una práctica de vulneración a la obra, precisamente en una muestra sobre la censura.⁶¹

2.3.3 Difusión

La investigación artística, así como toda investigación, necesita de su difusión para completar su sentido, ya que la producción de conocimiento solo está terminada si cumple un rol social. Hay varias formas de llevar a cabo esta difusión a diferencia de lo que sucede con las demás investigaciones, en las que priman los espacios institucionales de difusión (revistas especializadas, libros, exposiciones en galerías, museos u otros espacios). Sin embargo, muchas veces, en el caso de una investigación artística, el objetivo de la difusión no se limita a la circulación amplia del proyecto, sino que va a algo más específico, muestra cómo la forma en que la investigación circula produce algo para ella misma. Esto se debe a que, muchas veces, el sentido de la investigación se "completa" con la circulación, así hace necesario tomar en cuenta el contexto para lograr lo que la propuesta busca.

⁶⁰ Según Cristina Planas, los curadores no permitieron que ella retire la pieza argumentando que la cambiarían de lugar al centro de la sala o a la otra esquina. Dijeron que colocarían un letrero grande ("Asesino") al costado para que deslinde de ella, lo que no cumplieron. La palabra "Asesino" la colocaron los curadores una hora antes de la inauguración.

⁶¹ Véase (Ugaz 2012).

Una forma de recontextualizar la investigación es difundirla a través del propio artista investigador -rol ejecutado, por lo general, por el curador-, quien conoce empíricamente el origen y el proceso del trabajo, y porta el contexto de dicha práctica en su trayectoria. Según la teórica del arte Catherine Quéloz, para la artista Renée Green escribir, participar en simposios, realizar entrevistas y ejercer la docencia son actos que contribuyen al discurso del arte y a la transformación de la práctica artística, usualmente cortada y presentada de forma aislada, así se conecta a varios aspectos de la vida, cultura e historia. (Quéloz 2009:87)

Por otro lado, otra forma en que la investigación artística puede llegar a circular se da a través de su presencia en el mercado (o mercados) de arte. Este tipo de circulación también tendrá un efecto sobre el sentido que puede tener la investigación, las decisiones sobre el precio y el tipo de mercado en el que tenga presencia (ya sea por voluntad o inacción del artista responsable) el producto, serán relevantes. El mercado puede a veces permitir la difusión de la obra o más bien restringirla, según qué tipo de mercado sea.

Ver grupo de imágenes n° 16⁶²

Juan Javier Salazar, como muchos otros artistas peruanos, vendió su obra no solo en el espacio del mercado primario tradicional de las galerías de arte, sino también en un amplio espectro de formas de comercialización de menor prestigio y también menor cotización. Aunque esto es cada vez más una necesidad de una esfera estructuralmente precaria como el arte contemporáneo⁶³, Salazar constantemente trabajó de manera deliberada con el control de la difusión de su obra a través de su comercialización. El caso más emblemático es la performance *Perú Express* (1996-2016), donde los días de Fiestas Patrias se subía a los *micros* de la ciudad de Lima y, emulando a un vendedor ambulante, vendía sus "perucitos", peluches en forma de Perú, que se asemejan a jaguares, a un precio que fuera voluntad del ciudadano. Esta transacción no se daba sin el típico discurso previo del vendedor de *micros*, que en este caso señalaba que, debido a que "todos los gobiernos rematan al Perú por pedacitos, yo te ofrezco uno entero".

⁶² Ver índice de imágenes, Perú Express de Juan Javier Salazar (1996-2016).

⁶³ Véase Roberts (2015).



Grupo de imágenes nº 16
Fuente: La Mula. Salazar (2016)

2.3.4 Resultados de la presentación

A continuación, mostramos una serie de resultados posibles y no exhaustivos del proceso de presentación de la investigación artística. Se especifican los resultados de la difusión de manera distinta debido a su naturaleza.

Esquema 10
Presentación de la práctica artística

Diseño o maquetación del espacio
Diseño escenográfico y luminal
Diseño de la trayectoria espacial
Diseño de dispositivos (museografía)
Diseño de contenidos (museología)
Diseño comunicacional
Cronograma de eventos
Media: fotografía, vídeo, audio
Escritura: textos, manifiestos
Archivo del proyecto: portafolio

Fuente: Elaboración propia.

Esquema 11
Difusión de la práctica artística

Diseño del preproyecto
Diseño de portafolio del proyecto
Diseño de portafolio de artista
Diseño de <i>blog</i> , sitio web
Escritura de ensayos, artículos y libros
Publicaciones de catálogos y libros de artista
Participación en conferencias y simposios
Realización de talleres
Realización de entrevistas
Docencia

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO

3

**CRITERIOS DE
EVALUACIÓN PARA
LA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA**

En esta sección final retomaremos algunas ideas esbozadas en los capítulos anteriores sobre qué esperar de un proyecto de investigación artística y cómo generar criterios de evaluación que, al mismo tiempo, respondan a su especificidad, pero también permitan su adecuada inserción en las políticas de investigación de la universidad.

3.1 Resultados de la investigación artística

La definición de ciertos objetivos, estándares y criterios de evaluación es esencial para monitorear todo proceso de investigación, sin embargo, como sostiene Lucía Ginocchio (2013), en la evaluación artística (para nuestros fines, en la *investigación artística*) dichos criterios deben permanecer flexibles, a fin de captar las especificidades de los procesos y productos de la investigación. En ese sentido, volvemos sobre los cuadros presentados anteriormente en el capítulo 2, donde formulamos algunos resultados posibles de los tres procesos que hemos identificado como componentes de la investigación artística: diseño, práctica y presentación.

3.2 Una epistemología para la investigación artística

Los anteriores productos y resultados no agotan las posibilidades de la investigación artística, aunque puedan funcionar como guías para el diseño y evaluación de proyectos en la universidad. Debemos volver sobre lo planteado en capítulos anteriores sobre cómo definir la investigación artística, para proponer algunas ideas para su evaluación.

En primer lugar, y dado que encontramos múltiples discursos en el arte contemporáneo que reclaman el carácter crítico como principal función social, debemos problematizar la adecuación de la investigación artística a criterios de eficiencia, utilidad o impacto social inmediato. Pese a que en el arte contemporáneo veamos una suerte de “giro social” –sobre todo en el arte participativo y en las prácticas de activismo artístico o *artivismo*–, autoras como Claire Bishop (2016) sostienen que su sometimiento a esquemas de evaluación, similares a los de proyectos sociales de desarrollo, pueden cancelar tanto su dimensión estética como su potencialidad crítica.⁶⁴ En ese sentido,

⁶⁴ Apoyándose en la estética política de Jacques Rancière, Bishop critica el “arte ético”, que buscaría traducir su praxis en un impacto demostrable en el campo social. Contra ello, plantea que el arte socialmente orientado debe “enfaticar lo estético en el sentido de la *aisthesis*: un régimen autónomo de experiencia que no es reducible a la lógica, la razón o la moralidad.” (2016: 37).

a pesar de que un proyecto de investigación artística pueda orientarse a incidir en asuntos sociales específicos, consideramos que aquellos objetivos deben estar siempre acompañados por una propuesta consistente en el plano de la práctica artística.

Como vimos, Hannula, Suoranta y Vadén (2014) definen la investigación artística como la interrelación de procesos prácticos y conceptuales, donde los primeros están orientados a la práctica, mientras que los segundos se ocupan de la interpretación, la problematización del contexto de investigación y la narración del proceso de trabajo. No se trata de dos ámbitos separados, pues ambos intervienen en el proceso entero de investigación y buscan generar una reflexión crítica sobre el mismo. Asimismo, el papel de la presentación pública de la investigación juega un rol central, pues -como vimos con el caso del JAR- la investigación artística requiere de la problematización de los formatos de circulación y difusión del saber, tanto dentro como fuera de la academia.

Si aceptamos lo anterior, queda pendiente ubicar la especificidad de la investigación artística frente a otro tipo de investigaciones disciplinarias, como es el caso de las ciencias naturales o sociales. Como lo revisamos anteriormente, Schiesser (2015: 209) distingue la investigación artística de la científica al distanciar a la primera de dos criterios que dominan el campo del saber científico (la replicabilidad y la falsabilidad), propone entonces que la investigación artística está orientada a la producción de un *arte/facto* como producto y resultado de un proceso de interrelación entre la teoría y la práctica. Podríamos agregar que en la investigación artística una noción como confiabilidad carece de lugar, pues difícilmente podríamos someter a sus productos a la pregunta por la invariabilidad de sus resultados en investigaciones similares desarrolladas por otros investigadores.

En el mismo sentido, antes que emplear las categorías señaladas -que sancionan la validez o invalidez de la investigación científica-, la investigación artística aspira a la *coherencia interna*, entendida como la interrelación recíproca entre el diseño, la práctica y la presentación del proceso de investigación. Desde luego, para evaluar proyectos de investigación cabe también pensar en la *plausibilidad* de lo propuesto en el diseño, por lo que se toma en cuenta los objetivos que cada proyecto plantea como rutas a seguir para el desarrollo de la investigación, así como en la relevancia de lo propuesto en relación con el contexto donde se desarrollará la investigación.

Una de las vías para pensar la coherencia interna de una propuesta de investigación artística es la relación que la investigadora establece entre la indagación, el estado del arte y la conceptualización. Según lo desarrollado en el capítulo 2, estos tres procesos deben estar coordinados alrededor de una problemática de investigación que, por un lado, se sostenga en los saberes artísticos y de otras disciplinas académicas, y, por otro lado, que plantee una ruta consistente para el desarrollo de la práctica artística como investigación. Retomando lo planteado por Creswell (2007: 101-103) para la investigación cualitativa, la investigación artística debe articular consistentemente

las razones no solo que motivan la investigación, sino que la fundamentan y orientan hacia una problemática artística concreta.

3.3 Criterios de evaluación

En el esquema que presentamos a continuación, resumiremos los distintos pasos que permiten desarrollar una investigación artística. Aunque estos no supongan una ley o método invariable, tomar atención a ellos permitirá producir una investigación artística que tenga coherencia lógica, profundidad de fuentes, original y rigurosa con respecto a su lenguaje artístico, así como consciente del contexto y las relaciones extraartísticas que determinan el sentido de la investigación en el nivel de su exhibición y circulación.

Esquema 12
Esquema de criterios de evaluación

DISEÑO
Indagación
Pertinencia del tema
Estado del arte (artístico y teórico)
Conceptualización
PRÁCTICA
Lenguaje visual
Contexto
Discursos
PRESENTACIÓN
Diseño del espacio
<i>Display</i> y museografía
DIFUSIÓN
Discurso comunicacional
Publicaciones
Actividades
ASPECTOS GENERALES
Vigencia
Ética y crítica
Coherencia

Fuente: Elaboración propia.

REFERENCIAS

ACHA, JUAN

1979 *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

ACHA, MARÍA MARÍA

2014-15 *Proyecto Made in Latin America*.

<http://www.acha-kutscher.com/mujerestrabajando/hecha%20en%20latino/hecha%20en%20latino.html>

2012-17 *Proyecto Indignadas*.

<http://www.achakutscher.com/mujerestrabajando/indignadas/indignadas.html>

ADORNO, THEODOR

2004 *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

ALTHUSSER, LOUIS Y ANDRÉ DASPRE

1967 "Dos cartas sobre el conocimiento del arte". *Pensamiento Crítico*. Habana, número 10, noviembre, pp. 111-121.

BADIOU, ALAIN

2008 *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

BAL, MIEKE

2002 *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: Toronto University Press.

BISHOP, Claire

2016 *Infiernos artificiales*. Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.

BOOMGARD, Jeroen

2011 "The Chimera of Method". En WESSELING, Janneke (ed.). *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz, pp. 57-71.

BORASINO, Teresa

2016 *Eat, Drink, Spill, Hope.*

http://teresaborasino.com/work/eat_drink_spill_hope/

BORGDORFF, Henk

2012 *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia.* Ámsterdam: Leiden University Press.

2006 *El debate sobre la investigación en las artes.* Ámsterdam: School of Arts.

BUNTINX, Gustavo

2007 *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo ("Al fondo hay sitio").* Lima: Gustavo Buntinx.

BUTLER, Amy

2008 *L'extraordinaire saga du rouge: Le pigment le plus convoité.* Paris: Ediciones Autrement.

CRESWELL, John A.

2007 *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing Among Five Approaches* [segunda edición]. Londres, Nueva Delhi, Thousand Oaks: SAGE.

DANTO, Artur

1964 "The Artworld". *The Journal of Philosophy.* Nueva York, volumen 61, número 19, 571.584.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2008 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ECO, Umberto

2004 *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa Mexicana S.A.

ELKINS, James y WHITEHEAD, Frances (editores)

2009a *What do artists know?* Pensilvania: Penn State University Press.

2009b *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington DC: New Academia Publishing.

FOUCAULT, Michel

2002 *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FRAYLING, Christopher

1993 *Research for art*. Reino Unido: Royal College of Art.
http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf

GEERTZ, Clifford

1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Ibérica.

GINOCCHIO, Lucía

2013 *Estudio teórico sobre evaluación en carreras artísticas*. [Informe final presentado al Instituto de Docencia Universitaria de la PUCP]. Lima

GIUNTA, Andrea

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA.

GRANDE, Helena

- 2013 "Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue". En BLASCO, Selina (editora). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, pp. 87-103.
-

GRAY, Carole y Julian MALINS

- 2004 *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Londres: Ashgate.
-

GREENBERG, Clement

- 1992 "Modernist Painting" En Harrison, Charles y Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* Oxford: Blackwell Publishers, pp. 754-760.
-

GROYS, Boris.

- 2014 *Volverse Público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra.
- 2016 *Arte en Flujo*. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Buenos Aires: Caja Negra.
-

GUBER, Rosana

- 2004 [1991] *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
-

HANISCH, Carol

- 1970 "The Personal is Political". *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Editado por Shulamith Firestone and Anne Koedt. Nueva York.

HANNULA, Mika, Juha SUORANTA y Tere VADÉN

2014 *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Berna: Peter Lang.

HARAWAY, Donna

1988 "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*. 14, (3): 575-599.

HAUSER, Arnold

1977 *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama

HERNÁNDEZ, Fernando

2008 "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Revista Educación Siglo XXI*. Murcia, número 26, pp. 85-118.

2006 "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En GÓMEZ, María del Carmen. PÉREZ, Héctor Julio. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Educación, pp. 9-50.

HOLERT, Tom

2009 "Art in the Knowledge-based Polis". *e-flux Journal*.
<http://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>

IZCUE, Elena

1926 *El arte peruano en la Escuela, vols. I y II*. París: Excelsior.

KELLY, Mary

1996 *Imaging Desire*. Cambridge MA: MIT Press.

LADDAGA, Reynaldo

2011 *Estética del Laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

LERNER, Sharon

2013 *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima.* Lima: Museo de arte de Lima.

LESAGE, Dieter

2012 "La teoría y la academia". En HERNÁNDEZ VELÁSQUEZ, Yaiza (editora). *Inter/Multi/Cross/Trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico.* Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko: Montehermoso, pp. 138-144.

MOLINA, Laura H.

2013 "El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo". En SÁNCHEZ, Daniel (coordinador). *Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo.* Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, pp. 13-27.

MORGAN, Robert C.

2013 *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual.* Madrid: Akal.

O'DOHERTY, Brian

1999 *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

ORBETA, Alejandra

2015 *Educación artística. Propuestas, investigación y experiencias recientes.* Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

2015 *Guía PUCP para el registro y el citado de fuentes.*
<http://departamento.pucp.edu.pe/derecho/wp-content/uploads/2014/05/GuiaPUCPregistroycitadodefuentes-2015.pdf>

QUÉLOZ, Catherine

2009 "Some Thoughts Regarding Renée Green's Research Methods". En GREEN, Renée. *Ongoing Becomings Retrospective 1989-2009*. Lausana: jrp ringer, p.160

QUIJANO, Rodrigo y Tatiana CUEVAS (editores)

2011 *Arte al paso. Colección contemporánea del MALI*. Lima, Sao Paulo: Pinacoteca del Estado.

ROBERTS, John

2015 *Revolutionary Time and the Avant-garde*. Londres: Verso.

SCHIESSER, Giaco

2015 "What Is at Stake: qu'est-ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today". En BLAST, Gerald y Elias G. CARAYANNIS (editores). *Arts, Research, Innovation and Society*. New York: Springer, pp. 197-209.

SCHWAB, Michael y BORGDORFF, Henk

2014 *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.

2012 "The Research Catalogue: A model for dissertations and theses". En ANDRES, Richard, Erik BORG, Stephen BOYD DAVIS, Myrrh DOMINGO y Jude ENGLAND (editores). *The SAGE handbook of digital dissertations and theses*. Londres, Thousand Oaks; New Delhi: Sage Knowledge, pp. 5-6.

SHEIKH, Simon

2009 "Positively White Cube Revisited". *Journal #03*.
<http://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited/>

SIEGMUND, Judith

2011 "¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales". *Transversal*.

<http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

UGAZ, Paola

2012 "Autocensura en una muestra sobre la censura". *La República*. Lima, 20 de agosto.

<http://larepublica.pe/20-08-2012/autocensura-en-una-muestra-sobre-la-censura>

VAN GELDER, Hilde

2011 "Art Research". En WESSELING, Janneke (editora). *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz, pp. 23-39.

VAN MANEN, Max

2007 "Phenomenology of Practice". *Phenomenology & Practice*. Bergen, volumen 1, número 1, pp. 11-30.

WILSON, Mick y VAN RUITEN Schelte (editores)

2013 *Share. Hand book for Artistic Research Education*. Ámsterdam: Valand Academy.

WRIGTH-MILLS, Charles

1959 *La imaginación sociológica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ÍNDICE DE IMÁGENES

BACA, Jorge Luis; JAIME, Alejandro y PALACIOS, Guillermo
 2008 *Proyecto Río Rímac*. [trayecto, registro, archivo digital, dibujos y exposición]
 [Cortesía de los artistas]
 URL: <https://rimac.wordpress.com/>

BEDOYA, Luz María
 2001 *Afuera*. [Proyecto de arte correo, *work in progress*]
 [Cortesía de la artista]
 URL: <http://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/afuera-outside/>

BORASINO, Teresa
 2016 *Eat, Drink, Spill, Hope*. [Performance]
 [Cortesía de la artista]
 URL: <http://teresaborasino.com/work/>

BURGA, Teresa
 s/f *Perfil de la mujer peruana*. [Tinta sobre papel, 33,2 x 21,5 cm]. Probablemente del año 1981.
 s/f *Perfil de la mujer peruana-Estructura Informe Propuesta I* [Tinta sobre papel, 338 X 218 mm]. Probablemente del año 1981.
 s/f *Perfil de la mujer peruana-Propuesta Básica I-Gynehórama 81- Nivel Familiar*. [Dibujo a tinta negra y lápiz sobre papel, 333 X 215 mm] Probablemente del año 1981.
 [Cortesía de la artista]

DÍAS, Berenice
 2014 *Autopoiesis Mediático Popular* [Proyección de programa informático]
 [Cortesía de la artista]

BRYCE, Fernando
 2001 *Atlas Perú*. [Serie de dibujos en tinta sobre papel]. Exhibición "Puntos Cardinales", Sala Luis Miró Quesada Garland. Lima. [Cortesía del artista]

CHAMBI, Samuel

2014 *Piscina, Habitación de Elías y Calle del Inti*. [Impresión por inyección de tintas en papel de algodón, medidas: 122,5 x 100cm, 100 x 100cm, 100 x 100cm; técnica]. Salón de Fotografía del ICPNA en el marco de la Bienal de fotografía de Lima.
[Cortesía del artista].

GAMARRA, Sandra

2002 *Limac*. [Proyecto virtual y fotos de instalación].
[Cortesía de la artista]
URL: <http://li-mac.org/>

IZCUE, Elena

1926 *Diseño* [Acuarela sobre papel]
[Cortesía del MALI]

HAMANN, Johanna

1978-1983 *Barrigas*. [Alambre, tela, yeso y resina sujetas a una estructura de fierro, medidas: 174 x 160 x 60 cm]. Museo de Arte de Lima. Donación de la autora. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

1994-1997 *Cuerpo blasonado II (Libertad)*. [Madera de olivo, medidas: 250 x 190 x 90 cm]. Colección de la artista. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

2002 *Cerebro*. [Fierro recortado, medidas: 225 x 47 cm]. Colección particular. Foto: Juan Pablo Murrugarra.
[Cortesía de Carmen Sifuentes y Ricardo Wiesse]

LINO, Elizabeth.

2009-2015 Proyecto *La Ultima Reyna*.
Desmontes Excelsior_foto David Gavidia.JPG
Relavera Quiulacocha_Foto_ David Gavidia.JPG
Tajo Raul Rojas_ Foto_ David Gavidia.JPG
Romeria a relavera Quiulacocha_foto_ Eduardo Valdez.NEF
Romeria a relavera Quiulacocha_foto_ Eduardo Valdez_.NEF
[Cortesía de la artista]
URL 1: <https://lultimareina.wordpress.com/>
URL 2: <https://web.facebook.com/lultimareina>

PLANAS, Cristina

- 1997 La Wawa. [Escultura e instalación con audio]. Bialnalberoamericana de Lima (1997). Lugar de exhibición: -ICPNA (Jr. Cuzco 446 - Centro de Lima) y Casa Barbieri (Centro de Lima).
- 2012 La Wawa. [Escultura e instalación con audio]. Exposición Vigilar y Castigar, 30 años de Censura en el Perú. (2012). Curada por Luis Lama/ David Flores-Hora. Lugar de exhibición: Sala Luis Miroquesada Garland/ Miraflores, Lima/ Perú.
- 2017 La Wawa. [Escultura e instalación con audio]. Open Studios/ 28 de Julio, 295-Barranco (2017)
[Colección y cortesía de la artista]

RUIZ DURAND, Jesús

- 1969-1972 *Afiches de la Reforma Agraria*. [Impresión offset sobre papel] [Cortesía del artista]

SALAS, Juan

- 2015 *Perspectiva*. [Hilo, tornillos y vinyl adhesivo sobre pared].
[Cortesía del artista]

SALAZAR, Juan Javier

- 1996-2016 *Perú express*. [Intervención en el espacio público]
Imágenes tomadas de La Mula.
[Cortesía de los hijos del artista]
URL: <https://redaccion.lamula.pe/2016/11/01/video-fallece-juan-javier-salazar-ultimas-predicas-de-un-artista/rlescanomendez/>

WIESSE, Ricardo

- 1995 *Cantuta*. [Intervención (in situ) en el espacio público, pigmento rojo y stencil]
[Cortesía del artista]

ANEXOS

ANEXO 1 Modelos de Ph.D.

¿Dónde y bajo qué modelos se desarrollan los programas de Ph.D. en Arte?

El panorama internacional de la investigación artística desde su institucionalidad educativa en los programas de Ph.D. ha sido motivo de estudio para el historiador y crítico de arte James Elkins, quien propone seis esferas de reflexión cultural que revisaremos a continuación. Esto nos permitirá obtener una imagen del contexto internacional para luego poder situar el contexto local dentro de una perspectiva global.

La primera es el *modelo continental*, que abarca Europa continental, América Central, América del Sur y el sudeste asiático. En este modelo, el noreste europeo es donde cabría una suerte de libertad intelectual y donde se estaría gestando la mayor producción teórica sobre la investigación artística:

La investigación es menos la práctica institucionalizada, basada en la ciencia, de la hipótesis, la deducción, el experimento y la falsificación, y más el nombre de un conjunto de estrategias para reconceptualizar el arte en relación con las estructuras académicas existentes.

En los programas de Noruega y Suecia –en lo que Elkins denomina el *modelo nórdico*–, acogen la “perspectiva sui generis” de Henk Borgdorff. Así, lo que cuenta como “investigación” en las artes debe provenir de las propiedades del arte visual; la investigación no se legitima a través del conocimiento transmisible a través de la comunicación verbal sino en el sentido de comunicación visual, icónica o imagística, tal como lo plantea Christopher Frayling.

El *modelo británico* está muy extendido en países que tienen el inglés como primer idioma y cuyas universidades están influenciadas por el modelo británico (Reino Unido, Australia, Sudáfrica, Uganda, Canadá, Malasia y Singapur). El Reino Unido fue uno de los dos lugares en el mundo que desarrolló el doctorado en arte en la década de 1970, y su sistema implica una considerable supervisión burocrática y administrativa, incluidas estructuras a veces elaboradas para la evaluación, especificación y cuantificación de los resultados del aprendizaje. Este modelo británico es lo que Borgdorff llama el modelo académico, el cual está más cerca del modelo científico de investigación de lo que Elkins llama el modelo continental. El Reino Unido, gracias a los aportes de Herbert Read y Christopher Frayling, da origen a las discusiones acerca de cómo la investigación podría llevarse a cabo “en”, “para”, “como” y “a través” del arte.

Por otro lado, en términos de la duración de su tradición y su independencia, Japón y el Reino Unido son ambos cofundadores de los programas doctorales en arte desde la década de los setenta. En el 2010, Japón ya tenía veintiséis universidades que otorgaban el título de doctorado (*studio-art Ph.D.*). La mayoría de las instituciones japo-

nessas toma sus modelos a partir de Tokio Geidai, la institución principal, pero, según Elkins, el *modelo japonés* ha sido desarrollado de manera aislada y tradicional. En ese sentido, el sistema japonés todavía no participa en los debates sobre la investigación "en", "para", "como" y "a través" del arte.

El *modelo chino* tiene, según Elkins, una tradición mucho más pequeña y más reciente de doctorados. Debido a que el título comenzó en una universidad (Tsinghua), no se basó en otros programas de estudio-arte, sino en el concepto de doctorado en la universidad en general. Parte de la razón por la que el doctorado no se está expandiendo es por razones administrativas, ya que el título se da bajo un título de investigación administrativa, que no existe en otras academias como Chongqing y Nankín. Esto requerirá un cambio a nivel del Departamento de Educación para que sea posible que otras academias ofrezcan el título.

Elkins plantea que la falta de un *modelo norteamericano* se debe a que no hay consenso en América del Norte sobre cómo debería ser el doctorado. Ubica seis instituciones en los EE.UU. que conceden el doctorado y cinco en Canadá, en este último existe además poca comunicación entre las instituciones francófonas y anglófonas. Elkins considera que este vacío cultural es también una oportunidad para plantear los programas en términos de crítica fundacional.

Luego de este recuento que nos muestra un panorama institucional de la educación en arte en el mundo, cabe reflexionar sobre lo que ocurre con los programas de educación en la región latinoamericana. En el siguiente anexo, se presenta un breve mapeo de las políticas institucionales actuales a nivel regional que dan cuenta de los esfuerzos que los programas de arte han desarrollado en los últimos años.

ANEXO 2

Archivos virtuales sobre investigación artística

Archivos nacionales

INCA. Investigación Nacional Crítica y Arte, Lima

<http://www.inca.net.pe>

MALI. Proyecto Documentos de arte latinoamericano y latino del siglo XX.
Museo de Bellas Artes de Houston, Texas.

http://www.mali.pe/proyecto_detalle.php?id=4&p=act&anio=2014

Instituto Americano de Arte, Cusco

<http://institutoamericanoartecusco.com/>

Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco

<http://www.cbc.org.pe/>

Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo (CDAPC). Centro Cultural de España, Lima

http://www.ccelima.org/web/index.php?option=com_content&view=article&id=134&Itemid=110

Archivos internacionales

JSTOR (Journal Storage), Michigan y Nueva York

www.jstor.org/

UbuWeb. Nueva York, Utah, California, Seattle, etc.

<http://www.ubuweb.com>

EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies. Austria

<http://www.eipcp.net>

Archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX del ICAA.

Museo de Bellas Artes (MFAH), Texas

<http://icaadocs.mfah.org/>

Centros de investigación en América

Centro de Documentación (Cedoc). Chile

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/>

Centro de investigaciones artísticas (CIA). Buenos Aires

<http://www.ciacentro.org>

Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México

<http://www.esteticas.unam.mx>

Institute for the arts and the Humanities. Pennsylvania State University, Pensilvania

<http://iah.psu.edu/>

CIAC, Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad, Departamento de Arquitectura PUCP. Lima

<http://ciac.puc>

Centros de investigación en Europa

Institute for Studies in Visual Culture (isvc). Köln

<http://www.isvc.org>

eiPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies. Austria

<http://www.eipcp.net>

Centro de Estudios y Documentación MACBA y Programa de Estudios Independientes (PEI). Barcelona

<http://www.macba.cat/es/recerca-redes>

Red de conceptualismos del sur

<https://redcsur.net/es/>

<http://redconceptualismosdelsur.blogspot.com>

kult-ex, Verein für internationalen Kulturaustausch, Linz

<http://www.members.aon.at/kult-ex/>

CDAN - Centro de arte y naturaleza, Huesca

<http://www.cdan.es>

**SECCIÓN
INFORMATIVA**

OFICINA DE PROMOCIÓN Y EVALUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN (OPEI):

PROGRAMA DE APOYO A LA INICIACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN (PAIN)

Este programa brinda apoyo económico para alentar la iniciación en la investigación de aquellos estudiantes de pregrado de la PUCP que revelen vocación e interés por la investigación especializada. En ese sentido, se quiere favorecer el acercamiento de los estudiantes al desarrollo de proyectos de investigación y, así, contribuir a la identificación y formación inicial de nuevos talentos para la investigación en las diversas áreas del conocimiento cultivadas en la PUCP.

Más información:

Contacto: Oficina de Promoción y Evaluación de la Investigación

Unidad: Dirección de Gestión de la Investigación

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2327, 2118, 2183

Correo electrónico: **concursos.dgi@pucp.edu.pe**

Página web: **<http://investigacion.pucp.edu.pe/>**

PROGRAMA DE APOYO AL DESARROLLO DE TESIS DE LICENCIATURA (PADET)

A través de este programa, se busca fortalecer la vocación investigadora y ofrecer una ayuda económica a quienes decidan culminar sus estudios de pregrado con la presentación de una investigación (tesis). De esta manera, se busca contribuir a la consolidación y puesta en práctica de los aprendizajes propios de esta etapa de formación. El PADET está dirigido a estudiantes que estén por culminar sus estudios de pregrado y a egresados de la PUCP.

Más información:

Contacto: Oficina de Promoción y Evaluación de la Investigación

Unidad: Dirección de Gestión de la Investigación

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2327, 2118, 2183

Correo electrónico: concursos.dgi@pucp.edu.pe

Página web: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

PROGRAMA DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN PARA ESTUDIANTES DE POSGRADO (PAIP)

Mediante este programa, el Vicerrectorado de Investigación (VRI) apoya económicamente el proceso de formación para la investigación especializada de los estudiantes de posgrado de la PUCP y estimula la elaboración de tesis de alto nivel académico. El PAIP está dirigido a todos los estudiantes de maestría y doctorado que tengan su plan de tesis inscrito en la Escuela de Posgrado y un asesor asignado.

Más información:

Contacto: Oficina de Promoción y Evaluación de la Investigación

Unidad: Dirección de Gestión de la Investigación

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2327, 2118, 2183

Correo electrónico: concursos.dgi@pucp.edu.pe

Página web: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

LINEAMIENTOS PARA LA ASIGNACIÓN DE FONDOS INTERNOS DE INVESTIGACIÓN

El VRI ha aprobado los ***Lineamientos para la Asignación de Fondos Internos de Investigación***, donde se presentan con mayor detalle las características propias de los apoyos que ofrece el VRI a profesores, estudiantes y egresados. Para postular a los concursos de investigación de la PUCP, **es necesario, además de la lectura de las respectivas bases, revisar dichos lineamientos**. El documento puede ser consultado en la página web del VRI: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

DEFINICIONES Y CONVENCIONES BÁSICAS PARA LA ASIGNACIÓN DE FONDOS INTERNOS DE INVESTIGACIÓN

A continuación, se presentan algunas definiciones, términos y criterios, tal como son usados en la PUCP, y que están relacionados con la Asignación de Fondos Internos de Investigación. Puede ver la lista completa en el documento *Lineamientos para la Asignación de Fondos Internos de Investigación* que se encuentra en la página web del VRI.

- **Asistente de investigación:** estudiante o egresado de la PUCP o de otra institución de educación superior que participa en un proyecto de investigación para asistir a los investigadores en el desarrollo de las actividades programadas. El coordinador de la investigación deberá justificar debidamente la participación de los asistentes de otras instituciones de educación superior.
- **Convocatoria:** anuncio institucional del lanzamiento de un concurso o premio del VRI con los términos y condiciones de participación.
- **Coordinador de la investigación:**¹ docente o investigador con cargo administrativo de los centros e institutos de la PUCP que está a cargo de registrar y presentar la propuesta de investigación. En caso que esta resulte ganadora, deberá responsabilizarse por la buena marcha de la investigación, realizar las gestiones económicas y administrativas ante la DGI, rendir cuentas respecto a la ejecución del presupuesto, y cumplir con la entrega de los informes y de los productos de la investigación.
- **Co-investigador:** docente de la PUCP que participa en un proyecto de investigación junto con el coordinador de la investigación. También se puede considerar en este caso la participación de investigadores externos a la PUCP y, de forma excepcional, de algún estudiante PUCP.
- **Desarrollo tecnológico:** modalidad particular de investigación aplicada que tiene una directa relación con algún proceso específico tecnológico productivo o de desarrollo de servicios que la investigación se propone mejorar o iniciar. De esta forma, mediante la aplicación de sus resultados, puede generar productos, procedimientos, diseños, entre otros.
- **Investigación Aplicada:** investigación que consiste en trabajos originales realizados para adquirir nuevos conocimientos y está dirigida fundamentalmente hacia un objetivo práctico específico.²
- **Investigación Artística:** investigación que busca hacer aportes desde la creación y práctica artística para la generación de nuevo conocimiento. Tiene dos componentes, el producto artístico y el texto académico que da cuenta del proceso de investigación realizado durante la práctica artística.
- **Investigación Básica:** investigación que consiste en trabajos experimentales o teóricos que se emprenden principalmente para obtener nuevos conocimientos acerca de los fundamentos de los fenómenos y hechos observables, sin pensar en darles ninguna aplicación o utilización determinada.³
- **Propuesta de investigación:** documento que recoge el planteamiento de una hipótesis, metodología, objetivos y actividades a desarrollarse dentro de un plazo y con presupuesto determinado. Una vez que la propuesta es aprobada pasa a denominarse Proyecto de Investigación PUCP.

1 Para el caso de los grupos de investigación de la PUCP, no es necesario que el coordinador del grupo sea también el coordinador de la investigación.

2 Organización para la cooperación y desarrollo económicos (2002). *Medición de las actividades científicas y tecnológicas. Propuesta de Norma Práctica para Encuestas de Investigación y Desarrollo Experimental. Manual de Frascati*. Madrid: Fundación Española Ciencia y Tecnología.

3 Ídem.

- **Subvención:** presupuesto aprobado por el VRI para el desarrollo de un proyecto o actividad de investigación. Es potestad del VRI conceder la totalidad del presupuesto solicitado o aprobar solo una parte del mismo.

GRUPOS DE INVESTIGACIÓN:

Los grupos de investigación son asociaciones voluntarias de investigadores que se organizan en torno a uno o varios temas de investigación de común interés para generar nuevos conocimientos. En la PUCP, existen desde hace 25 años y desarrollan las siguientes actividades:

- La realización de proyectos de investigación, desarrollo tecnológico o innovación.
- La publicación y difusión de resultados de investigación en libros y revistas.
- El registro y protección de la propiedad intelectual y derechos de autor.
- La promoción de la investigación entre los estudiantes de las especialidades de los grupos que pueda dar lugar a informes de investigación o tesis de pregrado y posgrado.
- La organización de encuentros científicos y/o tecnológicos relacionados con la investigación (conferencias, congresos, seminarios, talleres, etc.) abiertos a la participación nacional e internacional.

POLÍTICA PARA GRUPOS DE INVESTIGACIÓN DE LA PUCP

Reconociendo su importancia, en junio del 2013, el VRI aprobó la Política para grupos de investigación de la PUCP, con el objetivo principal de promover su conformación y desarrollo.

Para ello, la Universidad ofrece acceso a financiamiento –a través del Fondo de Apoyo a Grupos de Investigación (FAGI)–, la posibilidad de establecer convenios y contratos de investigación con el apoyo de la PUCP, una plataforma web para la difusión de investigaciones y actividades, entre otros beneficios. En este sentido, los grupos deben estar reconocidos por el VRI y, para ello, deben cumplir una serie de requisitos para su constitución como, por ejemplo, presentar planes bienales y estar conformados por, al menos, dos alumnos matriculados en cualquier ciclo de estudios de la Universidad. La DGI evalúa cada dos años a los grupos de investigación; para ello, toma en cuenta su productividad, el cumplimiento de su plan de trabajo y la calidad de los productos entregados.

LOS BENEFICIOS DE PERTENECER A UN GRUPO DE INVESTIGACIÓN

Entre otros beneficios, como alumno, formar parte de un grupo de investigación le permitirá lo siguiente:

- Iniciar su formación como investigador.
- Participar en el desarrollo de los proyectos de investigación con la posibilidad de enmarcar su proyecto de tesis en las actividades del grupo.
- Colaborar con las actividades de visualización de resultados, como la publicación en revistas científicas, presentaciones en congresos, eventos científicos, entre otros.
- Participar en la organización de talleres, cursos y otros eventos académicos.

DATOS CLAVES

- Actualmente, la PUCP cuenta con más de 130 grupos de investigación reconocidos ante el VRI. Estos abarcan una amplia gama de áreas temáticas, tanto disciplinarias como interdisciplinarias.
- Para ver el catálogo completo de grupos de los investigación, y conocer detalles de la política que los promueve, puede visitar la página web del VRI: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>
- Dentro del VRI, la unidad encargada del reconocimiento, apoyo y evaluación de los grupos de investigación es la Dirección de Gestión de la Investigación (DGI).

Más información:

Contacto: Oficina de Promoción y Evaluación de la Investigación

Unidad: Dirección de Gestión de la Investigación

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexo 2386

Correo electrónico: grupos.dgi@pucp.edu.pe

Página web: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

OFICINA DE INNOVACIÓN (OIN):

En el año 2010, la DGI creó la Oficina de Innovación (OIN) para que actúe como bisagra entre la investigación desarrollada en la Universidad, los fondos públicos y el sector empresarial. Por ello, su principal función es ser el nexo entre empresarios e investigadores para favorecer la relación universidad-empresa, la cual se concreta en la realización de proyectos de innovación. Durante el tiempo que lleva creada,

ha impulsado numerosos proyectos de innovación en asociación con empresas, los que responden a la demanda del mercado y cuentan con objetivos que proponen la innovación.

De esta forma, una vez culminado el proyecto que se realiza en asociación con la empresa, la OIN se ocupa de realizar la transferencia de tecnología. Mediante este proceso, los conocimientos obtenidos son transferidos a quienes los demandan, a través de un paquete tecnológico que contiene toda la información necesaria para que, tras un estudio de mercado, la empresa lleve a la práctica la investigación y desarrolle sus nuevos productos o servicios.

Más información:

Contacto: Oficina de Innovación
 Unidad: Dirección de Gestión de la Investigación
 Pontificia Universidad Católica del Perú
 Teléfono: 626-2000 anexos 2185, 2191, 2190
 Correo electrónico: **idi@pucp.edu.pe**
 Página web: **<http://investigacion.pucp.edu.pe/>**

OFICINA DE PROPIEDAD INTELECTUAL (OPI):

LA PROPIEDAD INTELECTUAL

La propiedad intelectual se genera con las actividades creativas o inventivas realizadas por el intelecto humano, como puede ser escribir un libro o artículo, desarrollar un *software*, pintar un paisaje, diseñar un plano arquitectónico, inventar un nuevo producto o procedimiento, entre otras acciones.

El derecho de la propiedad intelectual es el sistema de protección legal que otorga derechos de exclusividad sobre los resultados de las creaciones intelectuales protegibles, con la finalidad de incentivar la actividad creativa y fomentar el desarrollo cultural y económico.

De esta forma, el derecho de la propiedad intelectual se divide en dos grandes áreas: propiedad industrial y derecho de autor.

¿Qué protege el derecho de autor?

El derecho de autor es la rama del derecho de la propiedad intelectual que se encarga de proteger a los creadores de obras personales y originales, así les reconoce una serie de prerrogativas de índole moral y patrimonial.

Los derechos morales son aquellos que protegen la personalidad del autor en relación con su obra, y se caracterizan por ser perpetuos e intransferibles. Los derechos patrimoniales, por su parte, son aquellos que permiten a los autores explotar sus creaciones y obtener un beneficio económico de ellas, se caracterizan por ser temporales y transferibles.

¿Qué es una obra?

De acuerdo con nuestra legislación, una obra es toda creación intelectual personal y original, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma, conocida o por conocerse. Una obra es personal si ha sido creada exclusivamente por personas naturales, así queda excluida la posibilidad de tener como autor a personas jurídicas o máquinas. Asimismo, una obra será original si el autor ha plasmado en ella la impronta de su personalidad, de modo tal que la individualiza, pues le ha otorgado características únicas que la diferencian de otras obras del mismo género.

¿Puedo usar una obra ajena en mi artículo, ensayo o ponencia sin tener que pedir autorización al autor?

Sí. Uno de los límites de los derechos patrimoniales de autor es el correcto ejercicio del derecho de cita; para tales efectos, se debe cumplir con los requisitos establecidos en el artículo 44° de la Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo 822:

- Debe citarse una obra divulgada, es decir, que se haya dado a conocer al público.
- Se debe mencionar el nombre del autor y la fuente de la obra citada. Para ello, se puede consultar la **Guía PUCP para el citado de fuentes**.
- Se debe usar la obra citada con un motivo justificado; es decir, para reforzar nuestra postura, o para comentarla o criticarla en nuestra obra.
- Debemos citar, únicamente, lo necesario sin afectar la normal explotación de la obra (no se puede citar la obra completa, pues no se debe desincentivar la compra de un ejemplar de esta).
- Se debe diferenciar el aporte del autor citado respecto al nuestro (por ejemplo, mediante el uso de comillas).

¿Todas las obras antiguas, sean literarias, musicales o artísticas, son de libre uso?

No. Únicamente serán de libre uso aquellas obras que sean parte del Dominio Público (PD, por sus siglas en inglés) por haberse extinguido los derechos patrimoniales de sus autores. Como regla general, los derechos patrimoniales de autor duran toda la vida del autor y 70 años después de su fallecimiento. Después de dicho plazo, la obra podría usarse libremente. En tal supuesto, se podrá usar libremente la obra en PD con la única salvedad de reconocer el nombre de su creador.

Cabe indicar que existen supuestos en los que el plazo se computa de distinta forma. Este es el caso de obras anónimas y seudónimas, obras colectivas, obras audiovisuales, programas de ordenador y obras publicadas en volúmenes sucesivos.

A efectos de ubicar obras en PD, se puede visitar el siguiente enlace: <https://archive.org/details/publicdomainworks.net>

¿Puedo obtener fotocopias o escanear fragmentos de una obra para fines exclusivamente educativos, sin necesidad de solicitar una autorización al autor?

Sí. No obstante, debe tenerse presente que la referida excepción estipulada en la Ley sobre el Derecho de Autor, modificada por la Ley N° 30276, faculta únicamente a las instituciones educativas a realizar fotocopias o escanear fragmentos de una obra sin contar con la autorización de los titulares de derecho, en la medida que el uso de la obra se enmarque dentro de las actividades académicas que impartan.

En tal sentido, instituciones como la nuestra podrán fotocopiar o escanear artículos, discursos, frases originales, poemas unitarios o breves extractos de obras lícitamente publicadas (divulgadas por o con autorización de su autor), en la medida que estén destinadas a la enseñanza o realización de exámenes y no sean comunicadas o puestas a disposición del público en general.

Será necesario que el uso de dichas fotocopias o fragmentos escaneados se encuentre justificado por las necesidades de enseñanza, respete los usos honrados (no desincentive la compra de los ejemplares originales), cite adecuada y obligatoriamente al autor, y que su distribución no tenga fines de lucro.

¿Qué es el *copyright* (©)?

Es una expresión anglosajona equivalente a “derecho de copia”, lo que comprende a los derechos patrimoniales, según nuestro sistema de derecho de autor. En tal sentido, el autor, o la persona a la que haya transferido sus derechos patrimoniales, es quien tiene las facultades exclusivas para realizar la explotación de su obra. En este sentido, la mención del *copyright* hace público el hecho de que todos los derechos patrimoniales se encuentran reservados a favor del titular que se indica junto a este signo (ejemplo: © Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente).

¿Qué son las licencias Creative Commons (CC)? ¿Aplican solo para obras literarias?

Las licencias CC son un conjunto de modelos de licenciamiento estandarizados que permiten al autor gestionar sus propios derechos patrimoniales otorgando permisos al público en general. En efecto, gracias a las licencias CC, el titular tiene la alternativa de otorgar determinados permisos a cualquier interesado a fin de que utilice (reproduzca, distribuya, comunique al público o sincronice) sus obras de forma libre, siempre que reconozca su autoría y cumpla con determinadas condiciones, de acuerdo con el tipo de licencia elegida (se podrán hacer usos comerciales e incluso hacer transformaciones a las referidas obras).

Siendo esto así, el autor podrá publicar cualquiera de sus obras incorporando el símbolo CC, sean obras literarias, científicas, dramáticas, fotográficas, musicales o pictóricas, entre otras.

¿Si un material no tiene el símbolo © o CC, significa que puede ser utilizado libremente?

No. El uso de la denominación *copyright* o símbolo © es un indicador que nos permite reconocer fácilmente quién o quiénes son los titulares de derechos sobre una obra. Sin embargo, en caso los titulares no incluyan dicho símbolo al lado de su nombre, tal omisión no implicará la pérdida de sus derechos, sino que únicamente dificultaría al lector identificarlo.

Por otro lado, si una obra no cuenta con el símbolo CC, o no señala algún tipo de licencia que se pueda emplear, debemos entender que mantiene todos los derechos reservados a favor de sus titulares. Por este motivo, es necesario solicitar la autorización de ellos para poder emplearla, salvo que nos encontremos frente a una obra que sea de dominio público o a un supuesto de excepción establecido en la ley.

¿Qué páginas o servicios en línea puedo utilizar para descargar imágenes o música con el fin de usarlas libremente en mi curso, blog o diapositivas, entre otros?

La organización sin fines de lucro Creative Commons ha puesto a disposición del público un buscador de obras licenciadas bajo la CC. Se puede acceder a dicho buscador, a través del siguiente enlace: <http://search.creativecommons.org/?lang=es>

Dicho buscador permite ubicar diversos tipos de obras, tales como imágenes, música, fotografías y videos, seleccionando el tema que se esté buscando y según el uso que se pretenda dar a la obra. Por ello, se ha consignado, al lado de la barra de búsqueda, la opción de ubicar obras para usos comerciales y/o para transformar la obra, ya sea adaptándola o editándola.

Por otro lado, tal como se mencionó anteriormente, en todos los casos deberá reconocerse la autoría del creador de la obra, colocar el título de la misma, indicar el tipo de licencia CC bajo la cual se autorizó su uso y consignar el enlace desde donde cualquier tercero pueda consultar las condiciones de la licencia concedida.

Más información:

Contacto: Oficina de Propiedad Intelectual

Unidad: Vicerrectorado de Investigación

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexo 2213

Correo electrónico: opi-pucp@pucp.edu.pe

ESCUELA DE POSGRADO:

La Escuela de Posgrado de la PUCP es una comunidad académica que se encarga de ofrecer una formación flexible e interdisciplinaria de excelencia a nivel de posgrado. A partir de la investigación, especialización e innovación, contribuye al avance en la producción de conocimiento y su aplicación a la sociedad. Para ello, cuenta con diversos tipos de becas y fondos que ayudan a alumnos de posgrado, de diversas especialidades, a continuar con sus estudios académicos y desarrollo profesional. Para conocer, a mayor detalle, la lista completa de las becas y fondos que ofrece la Escuela de Posgrado de la PUCP, puede visitar el siguiente enlace: **<http://posgrado.pucp.edu.pe/becas-y-beneficios/becas/>**

Más información:

Contacto: Escuela de Posgrado
Pontificia Universidad Católica del Perú
Teléfono: 626-2000 anexos 2530, 2531
Correo electrónico: **posgrado@pucp.edu.pe**

DIRECCIÓN ACADÉMICA DE RESPONSABILIDAD SOCIAL (DARS):

CONCURSO DE INICIATIVAS DE RESPONSABILIDAD SOCIAL PARA ESTUDIANTES

Desde el año 2010, con el objetivo de alentar y promover la Responsabilidad Social Universitaria (RSU), la Dirección Académica de Responsabilidad Social (DARS) organiza el concurso de iniciativas de RSU para estudiantes. A través de este concurso, se busca vincular el proceso de formación profesional y académica de los estudiantes con las demandas de nuestra diversidad social.

Es así que cada año se financian y acompañan iniciativas ganadoras que evidencien su preocupación por algún problema del país y su interés para generar, a partir de propuestas de investigación - acción, nuevos conocimientos y sensibilidades en la comunidad PUCP sobre las problemáticas identificadas.

APOYO ECONÓMICO PARA LA INCORPORACIÓN DEL ENFOQUE DE RESPONSABILIDAD SOCIAL UNIVERSITARIA (RSU) EN PROYECTOS GANADORES PAIN, PADET Y PAIP

La DGI y la DARS, a través de su vínculo institucional, buscan promover iniciativas que aporten a la generación de nuevos conocimientos pertinentes para el desarrollo social y ciudadano. En ese sentido, el objetivo de este apoyo económico es permitir a los estudiantes de pregrado y posgrado incorporar, como uno de sus objetivos de investigación, el desarrollo de incidencia social y/o pública.

Una vez seleccionadas las propuestas de investigación ganadoras de cada programa de apoyo, la DARS lanza la convocatoria para que los y las ganadores(as) interesados(as) puedan postular al Apoyo Económico RSU. Para la postulación, los y las estudiantes deben proponer, como acción mínima, una forma de devolverle a la comunidad o institución la información recogida en la investigación. Esta devolución deberá tener en cuenta las necesidades y demandas particulares de los actores con los que se trabajó, a fin de contribuir en la resolución de alguna problemática identificada en el proceso de investigación. La DARS evalúa las propuestas y, para ello, toma en cuenta la pertinencia de las acciones y su viabilidad.

Más información:

Contacto: Dirección Académica de Responsabilidad Social
Pontificia Universidad Católica del Perú
Teléfono: 626-2000 anexo 2142
Correo electrónico: dars@pucp.pe
Página web: www.dars.pucp.edu.pe/
Facebook: <https://es-la.facebook.com/pucpdars>

OFICINA DE BECAS (OB):

La Oficina de Becas (OB) tiene la función principal de administrar, difundir y promover programas de becas educacionales, proporcionados por la PUCP e instituciones externas, tanto a alumnos de pregrado de la Universidad como postulantes a esta. Con dichas becas la PUCP busca premiar e incentivar la excelencia académica, y, de esa manera, procurar la continuidad en la Universidad de estudiantes aptos para el quehacer universitario.

La OB cuenta, hoy en día, con más de 25 programas dirigidos a estudiantes de las diversas especialidades de pregrado. Para conocer, a mayor detalle, la lista completa de las becas por especialidad, puede visitar el siguiente enlace: <http://www.pucp.edu.pe/pregrado/becas/?tipobeca=estudiantes&convocatoria=&carrera=beca=>

SECRETARÍA GENERAL:

BENEFICIOS DECLARADOS POR RESOLUCIÓN RECTORAL

a. **Beca en atención a las disposiciones de la Ley N.º 28036, Ley de Promoción y Desarrollo del Deporte**

Se otorga a los deportistas que cuenten con la denominación de deportista calificado de alto nivel, previa propuesta de la respectiva federación deportiva nacional y con inscripción vigente en el Registro Nacional del Deporte (Renade). Dichas becas están supeditadas a las calificaciones académicas de los alumnos.

b. **Descuentos a los descendientes de don José de la Riva Agüero y Osma**

Se otorgan en atención a las Normas para la concesión de descuentos sobre los derechos académicos a favor de los descendientes de don José de la Riva-Agüero y Osma, en conformidad con lo previsto en la Resolución de Consejo Universitario N.º 042/2002 del 17 de abril del 2002.

c. **Crédito Educativo**

La Comisión de la Beca de Estímulo Académico Solidario (BEAS) y Crédito Educativo (CE) indica la relación de alumnos beneficiarios de los créditos educativos. El proceso de otorgamiento de estos se lleva a cabo conforme con lo dispuesto en el Reglamento General del Sistema de Becas y Crédito Educativo, así debe constar en el acta de la comisión, para lo cual se toma en cuenta el rendimiento académico y la situación socioeconómica de los alumnos.

d. **Becas para los estudiantes integrantes del Coro y Conjunto de Música de Cámara de la Universidad**

Regulado por el Reglamento de Becas para los Estudiantes que participan en las Actividades Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, aprobado por la Resolución de Consejo Universitario N.º 038/2009 del 1 de abril del 2009 y promulgado mediante la Resolución Rectoral N.º 265/2009 del 22 de abril del 2009.

Mediante estas becas se entrega un estipendio mensual, cada uno, a favor de los integrantes del Coro y Conjunto de Música de Cámara de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que sean señalados por la Dirección de Actividades Culturales.

e. **Beca a favor de los descendientes en línea directa de don Félix Denegri Luna**

De acuerdo con lo contemplado en el Testimonio de Escritura Pública de la minuta de donación de bienes muebles y renta vitalicia, celebrado entre los descendientes directos de don Félix Denegri Luna y la Universidad, en su cláusula tercera se señala que la Universidad se compromete a brindar un máximo de tres becas de estudios para los descendientes en línea directa de don Félix Denegri Luna, cada una por un periodo de 6 años.

Más información:

Contacto: Secretaría General

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2200, 2201

Correo electrónico: secgen@pucp.edu.pe

OFICINA DE LA RED PERUANA DE UNIVERSIDADES (RPU):

DIRECCIÓN ACADÉMICA DE RELACIONES INSTITUCIONALES (DARI)

FONDO CONCURSABLE DE APOYO AL TRABAJO DE CAMPO RPU:

Desde el año 2014, se viene realizando el Fondo Concursable de Apoyo al Trabajo de Campo RPU. Este fondo busca promover la movilidad académica de estudiantes y docentes hacia las universidades que conforman la Red Peruana de Universidades (RPU), así como impulsar la reflexión y el conocimiento acerca de las diversas realidades que conforman nuestro país. Asimismo, se propone construir las condiciones para el futuro desarrollo de grupos y líneas de investigación entre universidades de la RPU. Por este motivo, se solicita que los postulantes establezcan relación con profesores o docentes de las universidades de la RPU.

El fondo concursable cuenta con tres categorías: profesor con alumnos asistentes, alumno tesista y curso de pregrado. La segunda categoría busca promover las investigaciones que los estudiantes o recientemente egresados de la PUCP están realizando para su licenciatura. De acuerdo con esta categoría, el trabajo de campo debe enmarcarse dentro de la investigación de la tesis y ejecutarse durante el segundo semestre de cada año.

INTERCAMBIO ESTUDIANTIL RPU:

A través del intercambio estudiantil de la RPU, se busca crear una comunidad universitaria peruana, a través de la cual se pueda compartir experiencias y construir vínculos a largo plazo con alumnos de todo el país. Por medio de este intercambio, los alumnos de la PUCP pueden realizar un semestre académico en una universidad de la Red para conocer y aprender de entornos académicos distintos, desarrollar su tesis de licenciatura y/o una investigación personal o articular su semestre académico con alguna práctica preprofesional.

Más información:

Contacto: Oficina de la Red Peruana de Universidades

Unidad: Dirección Académica de Relaciones Institucionales

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2178, 2196

Correo electrónico: **rpu@pucp.pe**

Página web: **www.rpu.edu.pe**

Facebook: **<https://www.facebook.com/redperuanadeuniversidades?fref=ts>**

OFICINA DE MOVILIDAD ESTUDIANTIL:

La PUCP, a través de la Dirección Académica de Relaciones Institucionales (DARI), ofrece a sus alumnos de pregrado la posibilidad de estudiar en prestigiosas universidades extranjeras, y de poder convalidar dichos cursos al regresar al país.

Cada año, son más de 200 estudiantes de pregrado que aprovechan esta oportunidad para cursar un semestre en una universidad extranjera mediante un programa de intercambio PUCP. Gracias a una oferta amplia, que suma más de 30 países de destino, y diversa en cuanto a los requisitos y a la inversión necesaria, se busca dar a todos los estudiantes la oportunidad de tener una experiencia internacional.

Contacto: Oficina de Movilidad Estudiantil

Unidad: Dirección Académica de Relaciones Institucionales

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexos 2160, 2164

Correo electrónico: **intercambios@pucp.edu.pe**

Página web: **<http://intercambio.pucp.edu.pe/portal/index.php>**

OFICINA DE APOYO ACADÉMICO (OAA):

La Oficina de Apoyo Académico (OAA) de la Dirección de Asuntos Académicos (DAA) tiene a su cargo, como una de sus funciones principales, la gestión de actividades y recursos que ayuden al desarrollo de las competencias generales PUCP. Es así que, con su Programa de Actividades Académicas, lleva a cabo una serie de talleres gratuitos ofrecidos a los alumnos de pregrado.

El inventario de talleres se muestra a continuación:

Cuadro N° 1

<i>Lyrics</i> : representando realidades a través de letras de canciones	Se analiza el contenido y la propuesta estética de letras de canciones que se consideran como productos culturales vinculados a fenómenos, ideas y procesos.
Cine como espacio de argumentación	Se centra en el análisis de películas para el reconocimiento de un dilema ético, a través del cual se orienta al estudiante hacia la definición de una postura sustentada frente a este.
Debate: el poder persuasivo de la palabra	Se enfoca en reconocer las características formales de un debate, así como en desarrollar y mejorar las habilidades para presentar argumentos y contraargumentos, tanto en la expresión escrita como en la oral.
La metáfora: una herramienta crítica	Se analizan diversos textos literarios para comprender el funcionamiento y el empleo de la metáfora.
Análisis de problemas como parte del desarrollo profesional 1	Se propone el desarrollo de un método de investigación para el reconocimiento del contexto y las particularidades de una situación problemática, su análisis y la proposición de pautas de solución.
Análisis de problemas como parte del desarrollo profesional 2	Siguiendo el mismo método de investigación anterior, se desarrollan, además, principios propios del pensamiento crítico para la identificación de soluciones y su puesta en marcha.

Elaboración propia

Las competencias que se fortalecen a través de estos talleres son las siguientes:

Gráfico N° 1

Investigación	Comunicación
Trabajo en equipo	Ética y ciudadanía

Elaboración propia

Más información:

Contacto: Oficina de Apoyo Académico

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexo 3146

Correo electrónico: **apoyoacademico@pucp.pe**

Página web: **<http://www.pucp.edu.pe/unidad/oficina-de-apoyo-academico/>**

BIBLIOTECA:

El Sistema de Bibliotecas integra a todas las bibliotecas de la PUCP. Su misión es apoyar a la comunidad universitaria en el aprendizaje, la docencia y la investigación. Pone a disposición de la comunidad PUCP más de **500 mil recursos bibliográficos** entre libros, tesis, material audiovisual, mapas, periódicos, revistas, colecciones electrónicas, etc.

El investigador actual requiere tener competencias informacionales en función de sus necesidades específicas. Entre otras cosas, necesita lo siguiente:

- Elaborar estrategias de búsqueda adecuadas que le permitan recuperar contenidos académicos de manera eficiente y pertinente.
- Aplicar dichas estrategias en las fuentes adecuadas y ser capaz de evaluar, comparar y diferenciar los contenidos académicos de los profesionales y de los de divulgación.
- Organizar eficientemente la información recolectada, de manera que pueda ser consultada y citada adecuadamente en su investigación.

El Sistema de Bibliotecas de la PUCP cuenta con personal bibliotecario capacitado para apoyar el trabajo del docente, estudiante o egresado, en cualquier momento del proceso de investigación. Se asesora no solo en el uso de recursos suscritos por la PUCP, sino también en el desarrollo de las competencias mencionadas. Los profesionales del Sistema de Bibliotecas de la PUCP pueden atender solicitudes grupales o individuales para ayudar en casos específicos, tanto de manera presencial como virtual.

Así mismo, el Sistema de Bibliotecas brinda asesorías permanentes a sus usuarios: es posible acercarse a cualquier mostrador de las bibliotecas para recibir información sobre sus recursos y servicios.

De manera virtual, se pueden hacer consultas a través del correo **biblio@pucp.edu.pe**. Es posible, también, solicitar una capacitación personalizada a través del siguiente enlace: **<http://biblioteca.pucp.edu.pe/formacion/solicitar-una-capacitacion/>**

Existen recursos electrónicos, especializados por cada área temática, que buscan ayudar al investigador en su trabajo. Estos se tratan de bases de datos, libros y revistas electrónicas, plataformas de libros electrónicos y material incluido en el Repositorio PUCP:

- **Guías Temáticas:** recursos de información, impresos o accesibles en línea, organizados por especialidades cuyo objetivo es ser una herramienta útil para la investigación.

<http://guiastematicas.biblioteca.pucp.edu.pe/>

Más información:

Contacto: Sistema de Bibliotecas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Teléfono: 626-2000 anexo 3448, 3418.

Correo electrónico: **biblio@pucp.edu.pe**

Página web: **<http://biblioteca.pucp.edu.pe/>**

CENTROS E INSTITUTOS:

La PUCP, en miras de apoyar y estimular la investigación interdisciplinaria, así como la colaboración de especialistas de diversas áreas del saber, ha creado diversos Centros e Institutos que tienen como finalidad desarrollar investigaciones en campos de conocimientos bastante diversos. En este sentido, se agrupan profesionales para trabajar actividades de investigación, enmarcadas preferentemente en asuntos y proyectos de interés nacional y/o regional, público y/o privado, que se extienden a los diversos aspectos de la realidad que abarcan la tecnología, las ciencias humanas y sociales, las ciencias naturales y exactas, y las tecnologías.

Para conocer, a mayor detalle, la lista completa de los diferentes Centros e Institutos, puede visitar el siguiente enlace: **<http://investigacion.pucp.edu.pe/centros-e-institutos/>**

**COMITÉ DE
ÉTICA DE LA
INVESTIGACIÓN
(CEI)**

1. La importancia de la ética de la investigación y la integridad científica⁴

La ética de la investigación surgió a partir de la preocupación por la integridad y el bienestar de los sujetos, a fin de asegurar su protección frente a las eventuales malas prácticas. En ese sentido, hay dos tipos de investigaciones:

- a. **Investigaciones con seres humanos:** son aquellas en las que participan sujetos humanos vivos, las que hacen uso de materia humana o las que suponen el acceso a información de seres humanos con identidad rastreable y cuya privacidad está potencialmente involucrada (artículo 13° del Reglamento del Comité de Ética para la Investigación con Seres Humanos y Animales⁵).
- b. **Investigaciones con animales:** son aquellas en las que participan animales capaces de sentir dolor o placer (sensaciones subjetivas) y/o capaces de estados, tales como miedo, angustia o depresión (propiedades emocionales). El bienestar de estos animales merece consideración moral, por ello es obligatorio evitar o minimizar el malestar de los animales vivos que sean parte de la investigación (artículos 16° y 17° del Reglamento del Comité de Ética para la Investigación con Seres Humanos y Animales⁶).

Sin embargo, en la actualidad, la ética de la investigación no se limita a defender la integridad y el bienestar de los sujetos a fin de protegerles frente a eventuales malas prácticas –a pesar de que esto sea todavía un aspecto fundamental–, sino que pretende definir un marco completo de actuación, es decir, pretende constituir un elemento transversal de todo el proceso investigativo.⁷ Es así que en ese contexto aparecerán preocupaciones vinculadas al manejo de la información recogida en campo o tomada de fuentes escritas, bajo el rótulo de integridad científica.

⁴ Información proporcionada por el Comité de Ética de la Investigación (CEI) y su Secretaría Técnica.

⁵ Pontificia Universidad Católica del Perú (2011). *Reglamento del comité de ética para la investigación con seres humanos y animales*. Lima. Consulta: 21 de marzo del 2017.

⁶ ídem

⁷ Galán, Manuel (2010). "Ética de la investigación". *Revista Iberoamericana de Educación*. Madrid, número 54/4, pp. 1-2. Consulta: 13 de abril del 2015.

Esta alude a la acción honesta y veraz en el uso y conservación de los datos que sirven de base a una investigación, así como en el análisis y comunicación de sus resultados. La integridad o rectitud deben regir no solo la actividad científica de un investigador, sino que debe extenderse a sus actividades de enseñanza y a su ejercicio profesional. Asimismo, implica declarar los conflictos de interés que pudieran afectar el curso de un estudio o la comunicación de sus resultados (artículo 11° del Reglamento del Comité de Ética para la Investigación con Seres Humanos y Animales).

De lo anteriormente señalado, se infiere que el concepto original de ética de la investigación se ve complementado con el concepto de integridad científica, es así que este último viene a ser un principio más a ser implementado para el desarrollo de la ética en la investigación.

2. Los principios éticos de la investigación promovidos por el Comité de Ética de la Investigación (CEI) de la PUCP

Los principios éticos propios de la investigación que son promovidos por el CEI son los siguientes:

- a. Respeto por las personas.
- b. Beneficencia y no maleficencia.
- c. Justicia.
- d. Integridad científica.
- e. Responsabilidad.

El respeto por las personas que participan en una investigación exige que se les dé la oportunidad de tomar decisiones sobre su participación, a partir de la información clara y precisa sobre los objetivos y demandas del estudio. En ese sentido, su participación solo será válida si previamente se les ha solicitado el consentimiento informado respectivo. De manera general, este procedimiento debe constar de tres elementos: información, comprensión y voluntariedad.⁸

Por ello, al momento de diseñar e implementar un consentimiento informado, habrá que tener en cuenta determinadas acciones,⁹ como las que se presentan a continuación:

⁸ Departamento de Salud, Educación y Bienestar de EE.UU. (1979). "Sobre el consentimiento informado". *Informe Belmont*. Washington D.C. Consulta: 21 de marzo del 2017.

<http://www.bioeticayderecho.ub.edu/archivos/norm/InformeBelmont.pdf>

⁹ La relación de acciones que aquí se incluye ha sido extraída de los materiales que suelen ser utilizados por la Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica (OETIIC) para las capacitaciones.

- a. Comunicar los objetivos y alcances de la investigación.
- b. Explicar cuáles serán los instrumentos de recojo de información, el tiempo que demandará y cómo se registrará.
- c. Asegurar que la información no sea utilizada para otros fines y propósitos que no estén previstos.
- d. Respetar la participación voluntaria de los participantes.
- e. Respetar el derecho del participante de dar por finalizada su participación sin que ello le ocasione perjuicio alguno.
- f. Garantizar la confidencialidad y, de ser el caso, el anonimato.
- g. Resguardar el cuidado y uso de la información.
- h. Asegurar la devolución de resultados.
- i. Respetar las circunstancias especiales y las formas de vida particulares.

3. El Comité de Ética de la Investigación (CEI) de la PUCP

El Comité de Ética de la Investigación (CEI) fue creado el 7 de octubre del 2009. Su mandato es "supervisar y certificar que las investigaciones que sean llevadas a cabo en la Universidad no representen daño alguno a la salud física y mental de los individuos que participen en ellas como objeto de estudio".¹⁰ Ello significa que puede aprobar, rechazar, sugerir modificaciones o detener una investigación que falte a las normas éticas nacionales o internacionales.

El Comité se encuentra conformado por 18 miembros: 15 docentes y 3 miembros externos. Los primeros representan a cada uno de los quince departamentos académicos de la PUCP y ejercen el cargo por dos años. Asimismo, mientras los miembros docentes son nombrados por el jefe de Departamento, los miembros externos son nombrados por el VRI.

El Comité revisa los proyectos de investigación y sus anexos (protocolos de consentimiento informado e instrumentos de recojo de información) con la finalidad de evaluar el respeto por los principios éticos de la investigación con seres humanos y animales. La evaluación realizada implica no solo la revisión del proyecto por parte de un miembro responsable sino, también, la deliberación del proyecto íntegro en sesiones semanales. En estas sesiones, el Comité emite un dictamen,¹¹ el cual puede ser:

- a. Aprobado: lo que supone que el proyecto -tal como está delineado en el protocolo- es aceptable y puede llevarse a cabo.

¹⁰ Pontificia Universidad Católica del Perú (2013). *Comité de Ética para la Investigación con Seres Humanos y Animales. Reglamento y manual de procedimientos*. Lima. Consulta: 22 de febrero del 2017. <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/4332.pdf>

¹¹ Ídem.

- b. Aprobado condicional: lo que significa que el Comité solicita modificaciones al protocolo del proyecto como condición para su aceptabilidad.
- c. No aprobado: lo que significa que el protocolo no es aceptable, incluso con modificaciones importantes.

La evaluación de proyectos que viene realizando el Comité sistemáticamente ha permitido determinar dos problemas recurrentes en la implementación de la ética de la investigación en el diseño de los proyectos por parte de los investigadores. Estos problemas son los siguientes:

- a. Determinar correctamente cuándo una investigación incluye seres humanos y cuándo no.
- b. Omitir la implementación del proceso de consentimiento informado de los participantes o realizarlo de manera defectuosa.

Para desplegar sus acciones, el Comité cuenta con el apoyo de la Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica para la revisión y la evaluación de los proyectos de investigación, así como para la implementación de capacitaciones sobre ética de la investigación e integridad científica dirigidas a la comunidad PUCP.

Más información:

Contacto: Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica
Pontificia Universidad Católica del Perú
Teléfono: 626-2000 anexo 2246
Correo electrónico: oetiic.secretariatecnica@pucp.edu.pe
Página web: <http://investigacion.pucp.edu.pe/>

