

Propuesta para la implementación de un Programa en Investigación Performativa

Javier Fresneda

Resumen: el presente texto es una versión resumida del presentado en el Seminario “Investigación en las artes” que tuvo lugar el 29 de octubre de 2014 en ESAY-AV. A través de una serie de reuniones, intercambio de escritos, sesiones de discusión y crítica se han planteado e imaginado diferentes respuesta a la pesquisa sobre la “investigación en arte”. En el caso que me ocupa, mi intención ha sido plantear una propuesta basada en Investigación Performativa, y en su posible implementación como parte del Plan de Estudios de la Escuela.

Introducción:

Esta propuesta metodológica en curso interpela al ámbito de Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán tomando en cuenta las situaciones específicas de la ESAY-AV en tanto arquitectura, ámbito relacional, y actores —cuerpo docente, alumnado y administración— como agentes que coparticipan en procesos de intercambio que procuran la continuidad de los procesos sistémicos de la Escuela. Sin embargo, es desde el cometido docente, que coactúa con los todos los participantes ya mencionados, desde donde es posible postular

una serie de premisas investigadoras útiles. En primer lugar, porque la actividad docente incide de modo especialmente notable y característico en la configuración de imaginarios narrativos y productivos que terminan denotando rasgos identitarios —o currículum— de la Escuela. Así, el proceso de discusión y propuesta de contenidos, y su enriquecimiento a través de la puesta en práctica dialógica con otros docentes, alumnos e invitados orbitan alrededor del carácter arbitral de la figura del artista docente. Planteamos pues la producción cultural contemporánea o *arte* como uno de los procesos relacionales en la generación de pensamiento crítico, preservación, innovación y desarrollo cultural que, al igual que otros ámbitos de conocimiento, requiere de un acercamiento consciente e implicado hacia sus complejidades.

I

Gran parte del debate contemporáneo referido a la investigación en arte remite, en algún momento u otro, a esa aparente dicotomía de significados o referencias entre “investigación” y “arte”. Tomados aisladamente, el primer término parece aludir a

procesos alusivos a reglamentación, orientación finalista, normatividad y disciplina. El segundo, casi contrariamente, pareciera referirse a estrategias de libre expresión, disenso, ruptura e improvisación. Obviamente los términos han sido planteados aquí desde su carácter más epidérmico, casi cercano al cliché imperante sobre los distintos ámbitos bajo los cuales el conocimiento puede habitar y medrar. Desde un acercamiento crítico a la existencia contemporánea de ambos conceptos, sin embargo, podemos advertir cómo cohabitan zonas compartidas e incluso cruzadas, como si ambos conceptos eventualmente intercambiaran posiciones y cometidos. La noción de *investigación* no presupone necesariamente un solapamiento con el discurso científico, el cual no resulta tanto sistematizado por el carácter de sus ideas como por los regímenes de documentación y performatividad de las mismas. Tampoco la investigación se define desde el pliegue a una secuencia cronológica desde el texto al objeto perceptible, sino desde el reconocimiento de un conjunto de procesos cooperantes a la práctica artística que ya se encuentran ahí (Day 2013, 64), sólo que no suficientemente visibilizados.¹

El proceso creativo del arte, de establecimiento de relaciones y usos con elementos, objetos y personas, no es susceptible de ser unificado bajo un discurso legitimador unívoco. Continuando con Day, este intento tan sólo trataría de reducir el ámbito en el cual el arte opera, y que en muchos casos no es fácilmente reducible al lenguaje (2013, 63) sino explicitado a través de movimientos, formas, situaciones perceptivas o de interacción social compleja. Por otra parte, tratar de orientar metodológicamente la práctica artística en sentido extenso nos acercaría a una peligrosa franja de instrumentalización del arte, produciendo una cancelación de posibilidades artísticas a favor de formas prospectivas de diseño (Íbid.). Pareciera que la búsqueda de un proceso investigador no puede, o

debe, ser demarcada completamente por un único proceso metódico o propedéutico: coincidimos aquí con la opinión de Jeroen Boomgaard (2011) que comprende la existencia de la investigación artística en tanto su práctica rehúya su fijación a un modelo metodológico único.² Mientras el artista utilice un conjunto de reglas, preceptos o principios para generar contenidos, objetos o situaciones, los resultados obtenidos serán reconocidos como arte.

En el contexto académico, la puesta en práctica de este proceso despierta también un interés por estrategias de documentación, archivado y relación de los distintos desarrollos que la puesta en práctica de la investigación artística emplea o puede emplear. Puesto que rechazamos como tesis válida el empleo apriorístico de modelos reduccionistas que implementen pautas de investigación artística, a lo largo del presente documento centraremos nuestra atención no en una definición de la investigación artística, sino en principios, modelos de gestión y relación de los contenidos producidos por la investigación artística. Consideramos que el trazado de un marco conceptual artístico en los usos y contextos de la producción artística, sus distintas operaciones de versionado y documentación pueden brindar bases discursivas y procesuales que se integren en el contexto académico de ESAY-AV. Desde ahí, sería posible plantear una ulterior propuesta para una ecología de formatos-contextos y procesos que doten de sentido y pertinencia a la investigación artística profesional, bajo distintas relaciones de cercanía o lejanía con el contexto académico y diversas esferas profesionales.

Producción colegiada

Hemos de notar que el parecido formal entre una obra de arte que emana de una investigación artística académica y otra cuya procedencia es

distinta no elimina el hecho de que la investigación artística haya connotado de modo decisivo el resultado obtenido. Esto ha sido así dado que la investigación artística académica implica, por un lado, un compromiso del artista para con un círculo de supervisores y colegas que, a través de una serie de encuentros —charlas, reuniones, seminarios— sitúa o “localiza” esa investigación artística dentro de ámbitos específicos de intercambio y discusión. Y es precisamente debido a esto por lo que esa investigación artística adquiere además un estatuto “colegiado” o “arbitrado” que las otras obras no adquieren igualmente. En el contexto de las obras de arte generadas primordialmente desde o hacia otros “mercados del arte” —producción artística realizada desde talleres y estudios independientes— el diálogo crítico suele ser establecido *a posteriori*, una vez que la obra ha sido efectivamente realizada. Por supuesto, en la creación de la obra han podido intervenir encuentros y críticas con otros agentes, pero este proceso no suele localizarse fácilmente ni tampoco es particularmente visible. En algunos casos, la acción de curadores o críticos de arte puede modificar o soterrar el contenido investigador que la obra pudiera presentar, o inversamente, sobreestimarla a razón de un capital emocional o estético en detrimento del proceso investigador desarrollado por el artista. En la medida en que una obra de arte se dirige a su exhibición comercial —galerías, ferias de arte— algunos contenidos formales y conceptuales pueden ser supeditados a dicha lógica comercial. De este modo las obras de arte pueden sufrir modificaciones de forma, material, escala o “narración” a fin de facilitar su distribución y venta. Esto implica además que el proceso de investigación realizado por el artista en su estudio o centro de producción no pueda reflejarse fidedignamente por causa de este imperativo logístico y comercial. En el caso de las obras que acompañan a un proceso de investigación artística

académica, los contenidos formales y conceptuales emanan inevitablemente de la suma de *decisiones colegiadas* que han acontecido durante el proceso de investigación. Incluso si la obra participa del ámbito comercial anteriormente descrito, cualquier modificación ulterior se entiende en tanto adición al contenido existente, y no como una sustitución u ocultamiento de sus características.

Investigación performativa

Tanto el *practice-led research* como el *research-led practice* —prácticas dirigidas a la investigación e investigación dirigida a la práctica— se postulan desde la idea de que la actividad creativa es en sí misma una forma de investigación que genera sus propios resultados. La investigación artística se plantea pues como un área para la producción de conocimiento antes que una metodología específica (Arlander 2014, 27). Estos resultados impulsarán ulteriores procesos de investigación que pueden ser teorizados y presentados —también bajo formas escritas— reflejando los resultados obtenidos desde la práctica artística (Smith y Roger 2009) y que ofrecen contenidos (Mandersloot 2011) que en ocasiones son pre-lingüísticos ó post visuales.³

Dado esto, planteamos una sutil pero fundamental diferencia entre los procesos de *practice-led research*, *research-led practice* e Investigación Performativa. En el caso de los primeros, éstos suscitan una diferencia entre la obra de arte y su documentación.⁴ Esta consideración particular arroja dos circunstancias: en primer lugar, se establece una diferencia cualitativa entre la obra —entendida como el “repositorio” que coagula el proceso investigador— y la documentación que la acompaña. Por otra parte, abre la cuestión sobre la pertinencia de la obra de arte como elemento participante en una investigación artística. Dicho de otro modo, si la documentación artística es aquella que termina participando dentro

del proceso investigador, ¿cuál es entonces el rol de la obra de arte? Pareciera que la obra de arte pudiera ser finalmente desplazada por su documentación no ya sólo en términos conceptuales (Groys 2013, pág 42 y ss.) sino utilitarios, replanteando a la obra como boceto de su propia narrativa que será finalmente presentada bajo la forma de una documentación. Aunque este matiz no puede hacerse extensivo a cuerpo de estudios sobre *practice-led research* y *research-led practice*, si desvela una problemática cualitativa; las relaciones de parentesco y jerarquía entre la obra de arte y su documentación.

Esta preocupación—que no sólo es de categoría, sino de cronología creativa— parece superarse con el planteamiento de la Investigación Performativa⁵ en donde la producción de símbolos no es un paso previo a la investigación (Haseman 2006, 104) sino que es la producción la que es la investigación misma.⁶ Este matiz pasa a ser de importancia clave en la formulación y reconocimiento de las prácticas de Investigación Performativa. Aquí el conocimiento-investigación ni es un resultado *a posteriori*, subsidiario de una actividad previa, ni acontece junto con la producción artística —entendida como algo extrínseco a la actividad investigadora— sino que la investigación *es* la producción artística, continuando con la definición propuesta por Barbara Bolt de “conocimiento práxico” (Bolt 2007: 34) en la cual se favorece una reciprocidad entre aquellos términos habitualmente separados de “teoría y práctica”. En la Investigación Performativa *los formatos suponen contextos*; una exposición o una performance también pueden conducir a la elaboración de un ensayo,⁷ que a su vez es desarrollado como otra exposición o performance (Arlander 2014, 37). Aquí esta división no es temporal —una no acontece necesariamente antes o después de otra— ni jerárquica, sino que abarca variaciones de formato y proceso que la Investigación Performativa puede asumir.

Estéticas de archivo y versionamiento

A través de la imbricación de una secuenciación particular basada en la repetición y a la adaptación metodológica de una estética particular “legal-administrativa” (Buchloh 1999, 32), se pueden rastrear unos orígenes de la estética de archivo hacia el arte contemporáneo. Podemos señalar previamente el montaje literario de Walter Benjamin, el montaje visual de Aby Warburg, o el de los fotógrafos alemanes August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch como casos que configuran un conjunto de pautas que los artistas y pensadores desarrollarán convenientemente. Para Guasch (2011) la estética de archivo se ha adaptado desde dos grandes lineamientos de funcionamiento, entendidos bien como secuencias o como discontinuidades en ocasiones anómicas o carentes de una ley aparente (2011, 15). El proceso de archivado en su relación con la producción artística pareciera remitir a un conjunto de estrategias que privilegian lo discontinuo y lo heterogéneo, favoreciendo de esta manera un acceso igualmente plural, en donde se privilegie el aspecto relacional de acceso y contacto con otros modos de acceso y comprensión de los contenidos, antes que como una normativización unívoca del acceso como *protocolo*. Sin embargo, el carácter adaptado del archivo y sus lógicas compartidas dentro y fuera del proceso artístico —sistematización, tematización, acumulación, referencia, soporte, formato, etc.— lo convierten en una herramienta dialógica con un cierto grado de analogía hacia ámbitos organizativos que, en el contexto académico, interpelan la producción artística y demandan unos contenidos comprensibles y decodificables. La idea de *versión* implica la comprensión de la obra de arte no como una suma de decisiones coagulada en objetos, sino como un proceso de conocimiento abierto que se distribuye a través de diferentes formas y contextos.

El concepto de versión en las artes hunde sus raíces ya en la tradición pictórica renacentista, en donde obras maestras podían ser copiadas y modificadas. Estas variaciones entre *La Gioconda* del Museo del Louvre (París) pintada por Leonardo da Vinci y la versión anónima conservada en el Museo del Prado en Madrid no niegan la existencia de ninguna de las dos pinturas, mientras permite una diseminación más amplia de *La Gioconda* en tanto “imagen mental” o arquetipo. De la pléthora de momentos registrados por la historia del arte como afines a esta práctica del versionamiento nos centraremos ahora en los usos de la versión propuestos por las prácticas posteriores al media-art —después de 1999— y habitualmente denominadas Arte Post-Internet o arte “después de Internet”. Aquí, el carácter fluido de las comunicaciones y relaciones sociales a través de la Red ha permeado hacia una concepción cambiante de las situaciones y los objetos. Desde este punto de partida, los artistas contemporáneos comienzan a comprender y situar los objetos como elementos que pueden existir simultáneamente bajo distintos contextos —dentro o fuera de la Red— y por tanto bajo distintos formatos. Aquí también formato deviene contexto, y las prácticas artísticas contemporáneas asumen que la obra artística puede asumir distintas vidas simultáneas. Una obra, por lo tanto, puede coexistir bajo la forma de objetos tangibles, imágenes en Internet, textos o eventos —presentaciones, charlas, conferencias, etc. En la entrevista realizada en 2009 por el comisario Domenico Quaranta al artista Oliver Laric, el primero describió el proyecto artístico *Versions* como:

“Una serie de esculturas, imágenes de misiles, una charla, un .pdf, una canción, una novela, una receta, un juego, una rutina de baile, un largometraje y productos de merchandising”. (Quaranta 2010, 165).

Encontramos aquí que el proceso creativo puede ser dispersado como contexto sin renunciar al contenido propuesto, “investigado”. Esto favorece que en la implementación de formas y modos de documentar obras de arte, la versión de contenidos pueda favorecer la producción de procesos de investigación flexibles, capaces de adaptarse a diversos ámbitos mediante una distribución direccionada de sus distintas versiones. El potencial del versionamiento como práctica académica es por tanto digno de ser considerado seriamente; no hablamos tanto de introducir la producción artística en un salón de espejos, sino distribuir sus distintos contenidos y resonancias a través de operaciones que enfaticen una serie de características y contextos sobre otras en cada momento y lugar en donde acontece una operación de versionamiento.

II

La Investigación performativa en contexto

A continuación describiremos una propuesta para la implementación de un programa académico en Investigación Performativa. La descripción de esta propuesta se enfocará en los ámbitos que connotan los usos de la Investigación Performativa como un elemento reconocible con características y contextos específicos. La descripción de la propuesta comprende el reconocimiento diferencial y complementario de formas dispares de conceptualización: *saber y conocimiento productivo*. Este contraste resulta fundamental dentro de la propuesta, dado que nos permitirá concebir un marco temporal dentro del cual acontecen diversas etapas formativas en la vida académica del alumno. Por otra parte, este marco coayuda además en la generación de una autoconciencia crítica del impacto profesional de las actividades del alumno en el contexto cultural y profesional al cual alude.

Acompañando a esta generación de contexto ético y profesional encontramos la de un conjunto de *habilidades* consecución de un conjunto de saberes compacto y continuo, y de *técnicas* que son la orientación en la aplicación de dichas habilidades. Como parte de la propuesta actual, incluiremos una descripción de procesos que incentivarán el acceso plural a la evolución formativa del alumno. Bajo el acceso a estrategias específicas y continuadas de *archivado* se podrá tejer una red de relaciones entre los contenidos aportados por el alumno y su relación arbitrada con el cuerpo académico y administrativo. Además, la aplicación simultánea a lo largo del proceso formativo del *versionamiento* optimiza la relación de los contenidos del alumno tanto dentro de la vida académica como en su contacto profesional. No es menos importante describir algunas de las actividades que ESAY-AV puede realizar en paralelo a este desarrollo. Mediante la creación de pactos con instituciones externas y con el alumnado se favorecerá la creación de redes de confianza con jerarquías variables, en donde los roles de arbitraje y producción pueden alternarse dado que la institucionalización se reparte o incluso se cede temporalmente a diversos actores que participan de estos intercambios. Pasamos a describir cada uno de estos tres elementos que configuran e identifican

la actual propuesta, detallando los modos bajo los cuales cada uno de ellos podría tener sentido y aplicación:

1 El programa establecerá una distinción entre *conocimiento productivo* y el *saber*. Por el primero entenderemos el conjunto de habilidades informativas y técnicas racionalmente dirigidas que buscan su puesta en práctica hacia las demandas contemporáneas de la industria cultural e informativa. Bajo esta acepción, este conocimiento se basa en sus características cualitativas o cuantitativas sino en su potencial productivo (Machlup, 1962). Reconoceremos por tanto el término como la producción de representaciones mentales que son producidas bajo distintas escalas de complejidad informativa. Este conocimiento puede ser de modo indistinto integrado en procesos que diluyan sus características iniciales.⁸ Por el segundo atenderemos al conjunto de plasmaciones del pensamiento humano que atienden a su potencial relacional, de creación comunitaria de consenso o disenso. La creación de saberes⁹ implica además la producción racional de formatos y contextos de acceso y almacenamiento que, aún permeables a nuevas incorporaciones, mantienen una especificidad formal y contextual.

SABERES	CONOCIMIENTO PRODUCTIVO
Opiniones	Imágenes
Archivo	Acumulación
Genealogía	Retrospectiva
Habilidades	Técnicas
Versiones	Iteraciones
Colecciones	Series
Arbitraje	Jerarquía
Instalación	Documentación
(...)	(...)

Desde esta polarización complementaria, podemos advertir cómo el conocimiento productivo se dirige a la postulación racional de ideas orientadas a la creación de demandas en la Industria Cultural. Estas ideas no poseen necesariamente ni un potencial cualitativo intrínseco, ni una perdurabilidad estructural o visible en su integración hacia dichas demandas. La postulación de este conocimiento es por tanto instrumental: se prioriza la delimitación racional de contextos de acceso y almacenamiento a otras ideas —o necesidades— que no necesariamente han sido orientadas hacia su riqueza cultural potencial, sino a las demandas del mercado.

2 El programa atenderá a utilizar ambos procesos, conocimiento productivo y saberes como herramientas formativas dentro del plan docente. La utilización de estos conceptos antitéticos será estructurada en primera instancia bajo una relación asimétrica y no recíproca que se efectúa desde los saberes hacia los conocimientos productivos, esto es: partir de los saberes para explicar los conocimientos productivos, arbitrar la puesta en desarrollo y práctica de los conocimientos productivos desde los saberes. De este modo se pretende inaugurar un conjunto de prácticas formativas académicas caracterizadas por su pluralidad y sintonizadas tanto con las demandas como las carencias de la Industria Cultural. Asimismo, este marco referencial favorece la aparición y mantenimiento de una conciencia crítica en los diversos cuerpos que participan del ámbito académico, mientras contrarresta la producción de contenidos reducidos hacia la información o redundantes hacia las demandas del mercado cultural. Los conocimientos productivos y sus aplicaciones profesionales son arbitrados y orientados desde el arbitraje docente, presentándolos como modos de conceptualización que dotan a los conocimientos productivos de

connotaciones éticas específicas en tanto narración cultural como producción cultural responsable.

3 La puesta en práctica docente de este programa se articulará desde secuencias de actuación. En primer lugar, y tras establecer una evaluación pormenorizada de las capacidades del alumno de nuevo ingreso en su toma de contacto con ESAY-AV, se realizará un recuento de los saberes y conocimientos productivos a fin de comprender los distintos grados de relación existentes entre ambos. En una segunda fase, el alumno abordará sus relaciones con los saberes mediante su interacción con programas pertenecientes al Plan de Estudios, el cuerpo docente y sus camaradas de estudios. Mediante el arbitraje docente en la gestión escalar de los contenidos y su secuencia temporal en la cual son presentados y discutidos, se pretenderá despertar una conciencia crítica repartida entre el valor de los saberes y los distintos grados de impacto que los conocimientos productivos pueden lograr en tanto ejercicio profesional. Hemos de resaltar que no planteamos un modelo de aprendizaje que aisle saberes de conocimientos, sino que priorice los saberes como pauta de lectura hacia los conocimientos productivos.

Posteriormente, el egresado podría incorporar y poner en práctica un conjunto de saberes y conocimientos productivos que, por el modo en que han sido puestos en relación a través del Plan de Estudios, brindan al egresado una serie de ventajas profesionales tentativas, a destacar:

-Mayor capacidad de contextualizar su producción: las decisiones creativas son ahora realizadas desde una autoconciencia de la polarización entre saberes y conocimientos productivos, sus ámbitos de existencia y modelos de relación que presuponen.

-Flexibilidad de diálogo dentro y fuera del ámbito académico: esta doble conciencia profesional permite asimismo la participación del egresado en entornos académicos que comparten un lenguaje que ha sido explicitado durante el período formativo. De este modo el egresado no queda desvinculado de los procesos de diálogo y participación académica.

-Capacidad de auditar en propuestas y proyectos culturales: debido a su autoconciencia profesional y flexibilidad operativa, el egresado posee un capital intelectual contextualizado profesionalmente que le permite no sólo responder ante situaciones productivas, sino también en la mediación de procesos relacionales, evaluaciones, tomas de decisión, gestión de grupos o mediación entre colectividades.

Algunas estrategias procesuales

Tomando estas cuestiones en cuenta, y asumiendo que acto creativo o artístico no necesariamente debe plegarse de antemano a sus regímenes de representación técnica o tecnológica —en cierto modo, el arte se polariza ante ello— planteamos cómo el ámbito analítico y sistemático debe desplazarse desde el proceso creativo hacia los usos —archivísticos y de versionamiento— de sus producciones. Estas prácticas empoderan la toma de decisiones del artista en su diálogo con esferas de conocimiento y consumo dispares, y le permiten adaptar o contrastar su producción articuladamente; de modo que no hablamos aquí de “impacto” unidireccional, sino de impresionabilidad, reciprocidad o intercambio. Aceptamos la progresiva pérdida de valor del objeto artístico “en sí mismo” antes que el proceso que condujo a él, o que permitió su distribución y creación de nuevos capitales

simbólicos. Continuamos así con los comentarios de Becker (2013, 50) en donde el “sistema de intercambio” es el que otorga funcionalidad al objeto artístico. Dado esto, una opción posible sería imaginar y proponer nuevos modos de intercambio en los cuales zonas discretas del proceso creativo y artístico pudieran reintegrarse hacia la lógica del intercambio. Algunas posibilidades serían:

-Generar un cuerpo de estudio sobre la documentación de arte y su performativización.

-Incentivar el uso de herramientas y modelos de almacenaje, relación y acceso a dicha documentación.

-Favorecer un cuerpo teórico sobre casos de estudio específicos —procesos creativos a lo largo de su desarrollo.

-Postular el rol del artista-consultor como figura de mediación entre procesos de investigación y producción intra/extra-académicos.

Conclusiones

En su puesta en práctica académica, resulta fundamental reconsiderar un diálogo plural que eluda la adopción metodológica acrítica o que presente al ámbito de las artes como un terreno vago sobre el cual se pueden inducir metodologías extrínsecas. Esto implica un abandono de posiciones de privilegio científicas que arrojen miradas verticales hacia la producción artística. En segundo lugar, produce una aproximación consciente —documentada y con tendencia a la transversalidad— en donde se puedan generar intercambios desde el uso de lenguajes compartidos: referencias históricas, bibliográficas, familiaridad con procesos técnicos y tecnológicos,

modos de distribución y exhibición, materialidades, etc. Dentro de ese proceso dialógico ha de reconocerse el valor cultural, académico e investigador de los profesionales que investigan desde las artes. Asumir el reto que la Investigación Performativa brinda en su puesta en práctica académica implica reconocer el valor del pensamiento proactivo en sus modos de traducción y contextualización: supone aceptar e impulsar el valor de la búsqueda de conocimiento humano por medio de la creatividad, la producción artística y la gestión de formatos culturales.

Notas

1 "[...] 'Artistic research' then could be established as a formalization and concretization of what already exists in an under-defined way: visual art as a highly intellectual field with its own questions and claims". Day, J. 2013, Digging, en Ambrozic, M., Vettese, A. (Eds.). (2013). *Art as Thinking Process: Visual Forms of Knowledge*. Venecia/Berlín. IUAV Venezia/Sternberg Press.

2 "The only way in which art would be able to maintain its unconditional and a-methodical character in a formal research environment must therefore lie in the very emphasis of this rejection of a fixed *modus operandi*". Boomgaard, J. (2011). The Chimera of the Method. En Wesseling, J. (ed.). (2011). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

3 "Artistic research is a state of mind in varying guises. Research can be pre-linguistic, discursive or post-visual. The gaze can stray, the mind can muse and the thought can raise a question to which there is no answer. Such a question can lead to speculation with proposals in all possible forms and functions". Mandersloot, F. (2011) Absinthe and Floating Tables. En Wesseling, J. (ed.). (2011). *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

4 "In the discourse of practice-led research, the idea of the artwork as research, and the artwork plus surrounding documentation as research, occurs with different degrees of emphasis in the work of different commentators. Smith, H., Roger, D. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo. Edimburgh University Press. p. 5-6.

5 Entenderemos el término "performativo" en sentido amplio, más allá de su interpretación como un formato artístico. A partir del texto de Haseman (2006) que ha sido entendido como fundacional en este contexto podemos encontrar otras acepciones complementarias como la de Tsekeris: "Performativity is generally defined as a useful mode

of theorizing and practicing the multiple ways in which social reality comes into being. [...] Therefore, all social scientific statements, propositions and theories are performative, in the clear-cut sense that they have effects, they do things, and they make differences. [...] That is, the making of what we know in here goes hand in hand with the making of what there is out there". Tsekeris. (2010). Reflections on Reflexivity: Sociological Issues and Perspectives. En *Contemporary Issues*, 3(1). p. 31.

Recuperado en hrcak.srce.hr/file/94101

6 "[...] In this third category of research [...] the symbolic data works performatively. It not only expresses the research, but in that expression becomes the research itself. [...] When research findings are presented as such utterances, they too perform an action and are most appropriately named Performative Research. It is not qualitative research: it is itself". Hasemann, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. En *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, 118. p. 104. Recuperado en http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf.

7 "[...] A much more interesting effect is that which takes place in between practice and thinking (or writing/theorizing/contextualizing), in the meeting between the cognitive and the bodily and sensory aspects of the craft. Kailia, J. (2011). Artistic Research Formalized into Doctoral Programs. En Wesseling, J. (ed.). (2011). *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

8 "[...] [se] invirtió la máxima [...] y estableció la relevancia del saber como factor económico de primer orden, es decir, introdujo el conocimiento en la ecuación económica y lo mercantilizó. [...] lo relevante desde el punto de vista económico no era su cantidad o calidad sino su capacidad para generar riqueza, su productividad". Brey, A. (2009). *La sociedad de la ignorancia y otros ensayos*. Barcelona. Zero Factory. p. 18. Recuperado en http://www.infonomia.com/pdf/sociedad_de_la_ignorancia_es.pdf

9 "La plasmación de un conocimiento humano, la denominaremos saber. Así pues, podemos responder que la biblioteca recoge el saber, la transcripción del conocimiento de determinados individuos, que se torna nuevamente conocimiento cuando es estudiado y entendido". Brey, A. (2009). *La sociedad de la ignorancia y otros ensayos*. Barcelona. Zero Factory. p. 21. Recuperado en http://www.infonomia.com/pdf/sociedad_de_la_ignorancia_es.pdf

Referencias

Ambrozic, M., Vettese, A. (Eds.). (2013). *Art as Thinking Process: Visual Forms of Knowledge*. Venecia/Berlín. IUAV Venezia/Sternberg Press.

Arlander, A. (2014). On Methods of Artistic Research. En *Method-Process-Reporting: Articles, Reviews and Reports of the Ongoing Development of Artistic Research*. AR Yearbook 2014. Swedish Research Council. pp. 1-27.

Becker, C. (2013). Microutopias and Pedagogies for the Twenty-First Century. En Ambrozic, M., Vettese, A. (Eds.) En *Art as Thinking Process: Visual Forms of Knowledge*. Venecia/Berlín. IUAV Venezia/Sternberg Press.

Bolt, B. (2008). A Performative Paradigm for the Creative Arts. En *Working Papers in Art and Design*, 5. Recuperado de http://www.herts.sc.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12417/WPIAAD_vol5bolt.pdf

Boomgaard, J. (2011). The Chimera of the Method. En Wesseling, J. (ed.). (2011). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

Brey, A. (2009). *La sociedad de la ignorancia y otros ensayos*. Barcelona. Zero Factory. Recuperado en http://www.infonomia.com/pdf/sociedad_de_la_ignorancia_es.pdf

Buchloh, B. (1999). Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive, October 88 (primavera 1999), pp. 117-145.

Day, J. 2013, Digging, en Ambrozic, M., Vettese, A. (Eds.). (2013). *Art as Thinking Process: Visual*

Forms of Knowledge. Venecia/Berlín. IUAV Venezia/Sternberg Press.

Groys, B. (2013). *Antología*. Mérida. Cocompress.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal.

Hasemann, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. En *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, 118. pp. 98-106.

Recuperado en http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf

Kailia, J. (2011). Artistic Research Formalized into Doctoral Programs. En Wesseling, J. (Ed.). (2011). *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

Machlup, F. (1962). *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*. Princeton University Press.

Mandersloot, F. (2011). Absinthe and Floating Tables. En Wesseling, J. (ed.). (2011). *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

Quaranta, D. (2010). Interview with Oliver Laric. En *In Your Computer, or how I learned to love the art that comes to you through your computer screen, and why you should learn to love it as well*. pp. 165- 168. Brecia. Link Editions.

Smith, H., Roger, D. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo. Edimburgh University Press.

Tsekeris. (2010). Reflections on Reflexivity: Sociological Issues and Perspectives. En *Contemporary Issues*, 3(1). Recuperado en hrcak.srce.hr/file/94101.

Wesseling, J. (Ed.). (2011). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam. Valiz.

*