



Imagen: Sebastián Zhune, Bryam Loor, Ronny Rosado,
Camila Chaucala

Arte como investigación. Sombras y repeticiones para ensayar otros modos de conocimiento y escritura

Art as research. Shadows and repetitions to test other modes of knowing and writing

Alejandra Reyero

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Resistencia, Argentina
reyeroalejandra@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1240-8663>

Maia Navas

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV)
Corrientes, Argentina
maia.sol.navas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8926-3357>

Gabriel Iribarne

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Resistencia, Argentina
demian4444@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7513-1844>

Héctor Bentolila

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Resistencia, Argentina
hbentolila.40@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2555-2963>

Enviado: 15/09/2022
Aceptado: 07/11/2022
Publicado: 15/01/2023

Resumen

Este artículo discute los vínculos entre arte, ciencia e investigación. En términos teórico-metodológicos, concibe y practica la escritura como experiencia de composición multimodal en clave de invención ficcional. A través de la activación de procesos heurísticos y poéticos, mediados por el montaje, ensaya una propuesta de escritura que busca tensar los procedimientos habituales del discurso académico. Las operaciones desplegadas se basan en la repetición como procedimiento de experimentación textual. Recuperamos postulados de Gertrude Stein acerca de la "composición como explicación", algunos argumentos de Gilles Deleuze sobre la filosofía como arte de fabulación de conceptos y la potencialidad de las repeticiones para hacer emerger diferencias que no se subordinan a lo idéntico. Por último, ciertos principios decoloniales nos permiten desarmar las gramáticas lumínicas del paradigma ocularcéntrico occidental que establece formas de saber, mirar y sentir.

Palabras claves: Montaje; escritura; ensayo; conocimiento; experimentación.

Abstract

This article discusses the links between art, science and research. In theoretical-methodological terms, it conceives and practices writing as an experience of multimodal composition in the key of fictional invention. Through the activation of heuristic and poetic processes mediated by montage, it rehearses a writing proposal that seeks to tense the usual procedures of academic discourse. Displayed operations are based on repetition as a textual experimentation procedure. We consider Gertrude Stein's postulates about "composition as explanation", some of Gilles Deleuze's arguments about philosophy as an art of fabulating concepts and the potentiality of repetitions to bring out differences not subordinated to the identical; and finally, certain decolonial principles that allow us to disarm the luminous grammars of the Western ocularcentric paradigm that establishes ways of knowing, looking and feeling.

Keywords: Montage; writing; essay; knowledge; experimentation.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Base teórica, objetivos, marco conceptual y procedimental en torno a la repetición y la escritura como montaje. 1.2. Base contextual. Experiencias previas y motivaciones que dieron origen al texto; marco conceptual en torno al ensayo y las sombras. 2. Arte como investigación. 3. ¿A qué nos resistimos? 4. ¿Qué prácticas de subversión estético-epistémicas pueden tensar el vínculo arte-ciencia? 5. Conclusiones: ¿Cómo mejorar la calidad de las preguntas?

Como citar: Reyero, A., Navas, M., Iribarne, G. & Bentolila, H. (2023) Arte como investigación. Sombras y repeticiones para ensayar otros modos de conocimiento y escritura *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 7, núm. 1, 71-99.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v7n1.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v7n1.a4)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

1.1. Base teórica, objetivos, marco conceptual y procedimental en torno a la repetición y la escritura como montaje

Esta propuesta busca adentrarse en el debate acerca de las fronteras entre la producción científica y la producción artística. Con esto queremos decir simplemente esto: debatir acerca de las fronteras que separan el arte y la ciencia recuperando la porosidad de aquellas fronteras que se cruzan, se desbordan y acercan el arte y la ciencia.

Proponemos discutir sobre la necesidad de desactivar prejuicios y redefinir expectativas sobre las fisuras que operan como mecanismos de resistencia entre una esfera y otra. El desafío es explicitar nuestros preconceptos acerca de cómo entendemos y vivenciamos cada uno de estos contextos, y dar cuenta de lo que esperamos de ellos al momento de exponer los rechazos, asimilaciones y trasposos entre un campo y otro. Nos referimos, por un lado, al relato historiográfico dominante que sostiene que la investigación científica se realiza desde una distancia teórica que implica una separación fundamental entre investigador/investigadora y "objeto" de investigación, negando la subjetividad de quien investiga (Borgdorff, 2007, 4). Por otro, nos referimos al posicionamiento idealizado y romantizado que considera la praxis artística como proceso emocional de expresión subjetiva y excluye la separación entre investigador/investigadora y "objeto" de investigación (Borgdorff, 2007, 4).

A partir de aquí, la hipótesis que buscamos plantear como disparador para iniciar la discusión es que toda investigación es un proceso de producción de conocimiento anclado en la experiencia sensible. Visto de esta forma, poco importa que el relato historiográfico dominante sostenga que la investigación académica se realiza desde una distancia teórica que implica la separación fundamental entre investigador/investigadora y "objeto" de investigación, así como que el posicionamiento idealizado y romantizado considere la praxis artística como proceso emocional de expresión subjetiva, y excluya la separación entre investigador y objeto de investigación.

Partiendo de la materialidad vital y sensible de toda investigación, intentamos poner a prueba los marcos de interpretación desde donde problematizamos convencionalmente la investigación en el campo del arte y la ciencia. Se trata de ejercitar operaciones que desactiven esos marcos, ensayando cambios de miradas que desvelen nuevas dimensiones e implosionen viejos interrogantes.

¿Qué supone concebir y practicar la producción de conocimiento como un proceso anclado en la experiencia sensible? En el presente artículo, el supuesto de partida es que consiste en activar un procedimiento; un ejercicio que opera como recurso común tanto en la investigación científica como en la investigación artística. Este procedimiento es el montaje: modalidad de construcción sensible que en el campo artístico suele asociarse particularmente al cine y al video, pero que también opera –según nuestra hipótesis– en el campo académico-científico mediante el trabajo de/con la escritura.

¿Qué hacemos, cuando construimos conocimiento desde el arte y desde la ciencia? La pregunta por el hacer nos sitúa en el terreno de la praxis, permitiendo recuperar una dimensión sensible, corporal y material. Esta dimensión sensible ha sido históricamente desestimada dentro del saber científico, que se ha mantenido anclado en el paradigma cartesiano de herencia positivista que privilegia la racionalidad, distinguiendo entre sujeto de la enunciación y objeto de pensamiento. Preguntarnos por el hacer nos lleva a considerar la posibilidad de una experimentación implicada. Esta experimentación demanda experticia ética, no sólo técnica (Gimeno, 2012). Y en particular, supone detenernos en las prácticas y trabajos del lenguaje y la palabra, en tanto “dimensión discursiva experiencial” (Lamela Adó y Mussetta, 2020) en vistas a una investigación-creación. Entendemos por ella no un método ni una forma, sino un *espacio* (González Puche, 2011, 51) desde donde y con el cual hacer operar el *montaje*, más allá del ordenamiento y clasificación de la información trabajando sobre la constelación de los mismos materiales y sus relaciones.

La intención entonces en el presente artículo es, por un lado, focalizar en el montaje como forma de conocimiento, escritura y ejercicio artístico, es decir; como principio heurístico común al arte y la ciencia. Asimismo, pretendemos exponer en clave decolonial los contrastes y contradicciones de las matrices perceptivas modernas que han erigido las condiciones de producción y circulación de saberes y sentires.

Asumimos el proceso de indagación científica como una práctica transformadora basada en la reunión de rastros y búsquedas subterráneas entramadas en una escritura configurada como “potencia expansiva” (Mussetta, Lamela Adó y Peixoto, 2021, 383). Ello nos interpela por la urgencia de una epistemología que se construya en tanto y en cuanto la investigación se desarrolle desde la experiencia en primera persona (Lamela Adó y Mussetta, 2020, 269).

Para ello, ensayamos una propuesta que busca tensar los procedimientos habituales del discurso académico. Concebimos y practicamos la escritura como una experiencia de composición en clave de invención ficcional, apoyada en la apropiación transgresiva y multimodal (Mussetta, Lamela Adó, Peixoto, 2021, 384). A través de la activación de procesos heurísticos y poéticos mediados por el ensayo y el montaje, proponemos repensar la supuesta neutralidad del discurso científico que enmascara e invisibiliza a quienes investigamos y escribimos.

En términos teóricos, exploraremos prácticas textuales no convencionales que nos permiten imaginar la escritura académica más en el registro de la incertidumbre y la aporía, y menos en el de la evidencia y la demostración; aludiendo más a la plasticidad del proceso de la composición que a la fijeza del resultado del texto¹.

Recuperamos para ello los postulados de Gertrude Stein (2020) acerca de la “composición como explicación”, en los cuales la escritura es concebida como espacio de repeticiones y recurrencias que

1 Para un desarrollo amplio acerca de las particularidades que hacen que un texto sea académico, véase Molinari (2022). La autora aborda exhaustivamente aspectos clave del tema ligados a la agencia (voluntad o intención) del autor-autora como condición de credibilidad académica, la estructura formal del texto junto a los estándares académicos de excelencia, entre otros.

acen del tiempo *de* la composición y del tiempo *en* la composición, el material privilegiado puesto en juego en el trazado del texto. Siguiendo a la autora, explicar la composición supone detenerse en la prolongación del presente; un presente prolongado o continuo en el que se vive y se compone en forma constante porque siempre se está empezando y siempre “hay algo que añadir después” (2020, 17). Se trata de empezar una y otra vez; empezar de nuevo, en series continuas, distribuyendo equilibradamente aquello que en cada comienzo se vuelve parecido, pero no lo mismo, porque se añade algo. Todo parece igual en cada nuevo comienzo, nada cambia “excepto la composición” (Stein, 2020, 31) y el sentido problemático del tiempo que está en su calidad de distribución y equilibrio de aquello que se reitera.

Nos apoyamos también en algunos argumentos deleuzeanos acerca de la filosofía como práctica de creación de conceptos y del arte como práctica capaz de proponer nuevas maneras de pensar. En particular, nos interesa su aporte sobre la potencialidad de las repeticiones mecánicas, las más estereotipadas y las más secretas, para hacer emerger diferencias que no se subordinan a lo idéntico, pero también diferencias que no son más que una repetición mecánica de lo mismo (Delueze, 2002, 16).

Finalmente, tomamos en consideración algunos postulados de la perspectiva decolonial que nos permiten desarmar las matrices perceptivas modernas europeas y norteamericanas que han erigido las condiciones de posibilidad del conocimiento científico y la investigación artística en el territorio latinoamericano. Tales paradigmas (racistas, sexistas y patriarcales) han configurado una epistemología lumínica, moldeando en particular alfabetos y pedagogías de la mirada que aquí nos proponemos revisar para pensar el vínculo entre arte y ciencia.

Metodológicamente, las operaciones compositivas que intentamos desplegar se basan en la *repetición* como forma de invención y procedimiento de experimentación textual. Mediante la reiteración buscamos pensar qué procesos de apropiación, traducción y resignificación –derivados de la propia práctica profesional que cada uno/a de nosotros/as lleva adelante en calidad de docentes, investigadores/as, artistas– dan cuenta de las filiaciones, pero también de las resistencias entre arte y ciencia.

El texto es un espacio donde compartir experiencias ligadas a los procesos de invención/investigación que combinan herramientas y materialidades provenientes de tales campos. Se vuelve un espacio de alianzas para experimentar otros modos de expresión. Se trata de generar encuentros que fuerzan el pensamiento hacia un ritmo vivo, capaz de ampliar las posibilidades de fabulación hacia lo impensado e inesperado.

En consecuencia, el texto combina el ensayo filosófico con la experimentación literaria, y por ello plantea una serie de problemas y fricciones para poder ser considerado plenamente como artículo científico, siendo éste precisamente una de las finalidades. Dicho de otro modo: apropiarnos de algunas de las formas de la escritura literaria como modo de indagación en términos generales, y de la repetición como procedimiento experimental, en términos particulares, nos permite ensayar otros modos de indagación y construcción de conocimiento en el campo académico.

La escritura-como-montaje (Fernández Polanco, 2013, 106) se convierte en un proceso que no pretende demostrar ni comunicar resultados linealmente y en un solo sentido, sino articular la afinidad, la filiación entre pensamientos e imágenes que “se entretejen como hilos de una tapicería” (Adorno, 2001, 21). Se trata, de encontrar en la escritura un modo de ir pensando, recurrir a conceptos fluidos, plásticos para compartir experiencias ligadas a lenguajes artísticos y científicos.

El texto no presenta por tanto una investigación académica/científica componiendo la información –los datos– conclusiones o resultados que pudieron haber derivado de un estudio previo, garantizando su validez y fiabilidad, sino que experimenta –a través de la escritura– otras formas de reflexión acerca de los cruces, diálogos y préstamos mutuos entre arte y ciencia derivadas de nuestra propia experiencia como artistas, docentes, investigadores/investigadoras.

1.2. Base contextual. Experiencias previas y motivaciones que dieron origen al texto; marco conceptual en torno al ensayo y las sombras

Quienes escribimos este textos nos desempeñamos como docentes-investigadores y artistas en la Licenciatura en Artes Combinadas de la FADyCC-UNNE², carrera cuyo foco de interés son los diálogos entre las diferentes disciplinas artísticas tradicionales: literatura, pintura, dibujo, escultura, música, teatro, danza, fotografía, cine. Además de los cruces entre tales campos, la Licenciatura enfatiza sus desplazamientos en la escena cultural contemporánea. Escena donde los dispositivos multimediales y tecnológicos cobran relevancia y los límites entre los soportes, formatos y lenguajes artísticos tradicionales se vuelven extremadamente difusos³.

Las asignaturas en las que nos desempeñamos como docentes-investigadores están divididas en campos disciplinares específicos: Tecnologías aplicadas al arte por un lado e Investigación, por otro⁴. A raíz de desempeñarnos en tales espacios, venimos compartiendo también instancias complementarias en docencia e investigación, como direcciones y evaluaciones de tesinas, proyectos de investigación acreditados por la universidad, jornadas y congresos de intercambio académico.

2 Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Resistencia, Chaco, Argentina. <https://www.artes.unne.edu.ar/>

3 Pese a que “esta carrera busca articular teoría y práctica artística en un campo de producción simbólica que ya no reconoce los límites entre el cuerpo, el sonido, la imagen y la palabra” –según se explica en los fundamentos y descripción de la carrera publicada en la página web institucional– se organiza en tres grandes espacios de formación notoriamente tradicionales y con escasísima relación entre sí: un área de formación general dentro de la cual se ubican asignaturas eminentemente teóricas como Estética, Sociología y Antropología del arte, Semiótica, etc.; un área de formación específica que prioriza el aprendizaje interdisciplinar de corte experimental, con fuerte acento en las nuevas tecnologías aplicadas al arte, el lenguaje multimedia, la edición de imagen y sonido, etc.; y un área de formación en investigación en ciencias sociales y humanas, con materias como Conocimiento científico, Metodología de la investigación, Taller de Tesina.

4 La Tesina de Licenciatura consiste en un trabajo de investigación *sobre o en artes*. Es individual y los y las estudiantes pueden optar entre realizar un análisis de obra (denominada en como “investigación *sobre artes*”) o una producción de obra propia (denominada “investigación *en artes*”).

En julio de 2022 compartimos una experiencia grupal de discusión en formato de conversatorio en el marco de un evento académico institucional organizado por la FADyCC en torno al campo del arte contemporáneo⁵. En dicha instancia nos propusimos compartir experiencias ligadas a los procesos de investigación que cada uno y una de nosotros/nosotras lleva adelante en calidad de docentes, investigadores, artistas, tomando como punto de partida el interrogante: ¿qué procesos de traducción, apropiación y resignificación derivados de la propia práctica profesional, dan cuenta de las filiaciones, pero también de resistencias entre las ciencias, las artes y las tecnologías? El interés principal fue discutir las implicancias conceptuales y empíricas de la investigación en las artes o la denominada “práctica artística como investigación” (*art based research; recherche-création*); temática que pese a ofrecer una bibliografía amplia hace más de diez años en el contexto académico tanto europeo como americano, carece de un abordaje crítico en el contexto local del nordeste argentino y en particular en el marco de la FADyCC-Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) donde nos desempeñamos como docentes, artistas, investigadores⁶.

El artículo recupera parte del diálogo, reflexión y discusión compartida durante la organización-diagramación y ejecución del conversatorio⁷. Se agrega la reflexión escrita de manera grupal que intenta volver sobre lo dicho en el conversatorio y aportar al entramado colectivo durante el proceso de escritura del artículo. A ello se suma la reflexión surgida en el marco de otras experiencias conjuntas a partir del cruce entre práctica artística y académica, como ser un texto que analiza el videoensayo *Enviado para falsear*⁸ y la conferencia performática *La resistencia de las piedras. Montaje decolonial en torno al archivo*

5 III Congreso Internacional de Artes Límites y Fronteras, 20-22 de julio de 2022, Resistencia, Chaco, Argentina.

6 La investigación artística o también denominada investigación guiada por la práctica se distingue de otros paradigmas de la investigación cualitativa comúnmente circunscrita a contextos institucionales como universidades, organismos de ciencia y técnica y agencias de financiamiento. La diferencia más notoria radica en emplear una diversidad de estrategias y formas de conocimiento a partir de marcos metodológicos y conceptuales que exceden la clásica subdivisión entre investigación básica, investigación aplicada y desarrollo experimental, según el modelo instaurado por la epistemología moderna. La investigación artística suele ser abordada en algunas ocasiones distinguiéndose de la investigación sobre o para la práctica artística. La literatura científica generada sobre el tema es copiosa en lengua inglesa; en particular a partir de los aportes de Henk Borgdorff (co-fundador junto a Michael Schwab y Florian Dombois de la Society for Artistic Research (SAR) en Ámsterdam (2010) y creador del proyecto Journal for Artistic Research (JAR) y el Artistic Research Catalogue). Véase, por ejemplo, Borgdorff (2012) y Borgdorff, Peters & Pinch (2020). La literatura en español también es abundante. Recopilarla exhaustivamente superaría con creces los límites de este artículo. Por esta razón mencionamos los aportes de algunas referencias clave de textos que consideramos pueden darnos un mapa de los puntos de discusión más relevantes: Arias, (2010), Blasco (2013), Brown (2011), Durán Castro (2011), Felio y Lajeunesse (2007), Fernández Polanco (2013), González Castro (2018), Grande (2013), Marin Viadel (1998), Montoya López (2006).

7 El panel se denominó *Arte e investigación. Tensiones, banalidades, arrogancias*. Fue realizado el 22 de julio de 2022 en la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina.

8 La producción audiovisual fue dirigida por Maia Navas y estrenada en 2021. La misma gira en torno a las acciones de control implementadas en la pandemia de Covid-19 a partir de la resignificación del acervo fotográfico del antropólogo alemán Lehmann Nitsche obtenido en el contexto de la masacre indígena en la Reducción de Napalpí en 1924 (Chaco, Argentina). Por su parte, el artículo discute la potencialidad de prácticas artísticas contemporáneas que plantean ejercicios decoloniales al desestabilizar las matrices perceptivas eurocéntricas sobre grupos étnicos latinoamericanos. Desde la perspectiva de los estudios visuales, aborda la tentativa de demolición crítica de la cultura visual y los regímenes de visibilidad regidos por la lógica de la hipercomunicación y las tecnologías digitales (Reyero & Navas, 2021).

de la Masacre de Napalpi, realizada a partir de imágenes de archivo que formaron parte del proceso de investigación del cortometraje⁹.

Los formatos, dispositivos, soportes y modalidades de expresión utilizados por cada uno y una de nosotros/nosotras en algunos de los terrenos de experimentación e investigación mencionados, son recuperados aquí a modo de apoyos, anclajes conceptuales y no como “casos de análisis”. Estos formatos, dispositivos, soportes y modalidades se sintetiza en dos: el ensayo como género de escritura “culpable” (Grüner, 2013) –no ortodoxo en términos académicos– y el montaje como procedimiento poético-experimental en el campo audiovisual¹⁰.

Consideramos que nuestras prácticas académicas, científicas y artísticas comparten el ejercicio meta-reflexivo sobre nuestro propio hacer y proceder en cada uno de esos contextos. Mientras ejercitamos procedimientos y estrategias discursivas, visuales y sonoras, exploramos-sondeamos y sopesamos nuestra propia implicancia en ellas.

El ensayo nos permite, en términos de Grüner (2013, 27) “identificar un lugar fallido, localizar un error”, un defecto excepcional y ponerlo en escena. En nuestro caso, el punto de partida es la incomodidad con nuestros modos convencionales de entender y practicar la investigación en el campo artístico y científico, sus formas de legitimación y comunicación institucional, sus diálogos y tensiones en el contexto académico que nos reúne. A partir de aquí ensayamos una escritura diseminando lecturas posibles acerca de esa falta, ese error, esa incomodidad, intentando que el texto “aparezca” mientras leemos ese error, ese lugar *otro*. La escritura intenta emerge como “lectura de ese error” (Grüner, 2013, 30) del cual partimos.

El sujeto de enunciación se articula a lo largo del texto como un “nosotros” que remite a un plural que busca representar las opiniones del conjunto quienes escribimos sin aclarar en cada caso quién habla. Intentamos así poner de relieve una suerte de invención poética entremezclada de estilo científico. Se trata de una manera de empujar la palabra y el discurso fuera de la convención académica-científica que busca imponer la autoridad de un yo para vislumbrar una voz sin nombres que se pierde entre las sombras y las repeticiones¹¹.

9 Estas conferencias fueron pronunciadas en el II y III Seminario Internacional *Cultura Visual: mapa de debates y experiencias de reflexión situadas* realizado entre septiembre y diciembre de 2021 y octubre de 2022. Los seminarios estuvieron organizados por el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) – CONICET, Chaco-Argentina, el Máster Arts Numériques et Cultures Visuelles y el Laboratoire Littératures, Savoirs et Arts (LISAA) de la Université Gustave Eiffel, el Master Direction de Projets Audiovisuels et Numériques (LEA), Faculté des Lettres, Langues, Arts, Sciences Humaines, La Rochelle Université y la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Las conferencias performáticas también se realizaron en la Universidad Nacional Tres de Febrero y la Universidad Nacional de Avellaneda (en el marco de la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas), en el mes de julio de 2022.

10 “El ensayo –hay que entenderlo como un tanteo modificador de uno mismo en el juego de la verdad, y no como apropiación simplificadora de otros para los fines de la comunicación– es el cuerpo viviente de la filosofía, por lo menos si ésta sigue siendo, aún ahora, lo que fue otrora, es decir, una ascesis, una ejercitación de uno mismo en el pensamiento” (Foucault, en Grüner, 2013, 25).

11 Apoyamos y seguimos en este sentido el planteo de Molinari (2022,73): “Propongo una redefinición de la escritura académica, una que sea más inclusiva y diversa, menos estandarizada y prescriptiva, menos aferrada a las ideologías asociadas con el alfabetismo y más abierta a modos diversos de comunicar conocimiento”.

Escribimos sosteniendo el uso del plural: ensayamos reconociendo que nunca escribimos solos ni solas y que en la escritura se escriben –se inscriben– las voces con las que ensayamos. Esta manera de hacer operar la escritura en el texto está en estrecha relación con el modo de ensayar en el campo audiovisual por medio del montaje de/con imágenes. Algo de esa lógica también es traída aquí para repensar nuestros hábitos de conocimiento y escritura académica por fuera de la lógica de los imaginarios institucionalizados. Aquellos que designan referencias objetivas afirmando un lenguaje que nomina y clasifica.

Ensayamos con imágenes-sombras que en lugar de mostrar sugieren desde la opacidad y el misterio. Escribimos con sombras, como espejo negativo de otras imágenes, contra el paradigma lumínico y los regímenes escópicos de la modernidad colonial. Ensayamos escribiendo e imaginando mediante sombras nuevas figuras de pensamiento. No para que lo dicho sea “verificable por la pasividad legitimadora de discursos de verdad” (Galuppo, 2018, 14) sino para subsumir toda forma expresiva desviada de la regla, para incluir territorios cuyos contornos rozan lo apenas vislumbrado. Las sombras favorecen un acercamiento a ese lugar fallido de la imagen como designaciones de cosas y discursos de verdad que sólo afirman y clausuran. Por el contrario, nos aproximan a su lado negativo. Las sombras afirman y niegan al mismo tiempo, oscureciendo las matrices perceptivas apoyadas en los paradigmas lumínicos occidentales de la visión, aquellos la conciben como dato comprobatorio. A su vez, “un repliegue de la imagen hacia las sombras permite “repensar sus propias funciones y ponerlas en perspectiva para dilucidar sus traiciones y sus culpas” (Galuppo, 2018, 169), “por encima de los avatares de la transparencia (Galuppo, 2018, 67).

Así, la imagen y la palabra desarmadas por medio del ensayo y las sombras, pierden su capacidad de similitud y semejanza referencial. Se despojan de “la luz derramada sobre lo todo-visible” (Galuppo, 2020, 12) y son arrebatadas del imperio de las visibilidades y discursividades prescriptivas, para arrojarse a la intemperie de los umbrales.

2. Arte como investigación

Hasta aquí la introducción. Esto se corta de repente y ahora nos proponemos una serie de “consignas-preguntas-disparadores” para iniciar la conversación, empezando por el título de este apartado. Como todo nombre, el mismo es siempre problemático. Responde a una fuerza lógica dogmática que clausura, clasifica, distingue. Impone límites, reduccionismos.

Iniciar la conversación empezando por el título, interroga entonces la fuerza lógica, dogmática de ese título que clausura, clasifica, distingue, impone límites, reduccionismos. Supone disponerse al planteamiento de una serie de “consignas-preguntas -disparadores” para iniciar la conversación, empezando por el título de este apartado, buscando desorganizar, desordenar, mezclar, confundir, oscurecer. Abandonar límites, reduccionismos. Desbordar.

Lo que estamos haciendo es reescribir la propia escritura. El ordenamiento de los fragmentos es siempre precario y provisorio, porque lo que hacemos es reescribir la propia escritura.

Empecemos por un lado; ¿el primero? Si hacemos hincapié en la primera frase, que plantea “el arte como investigación”, el valor semántico de ese *como* que articula ambos dominios, podría leerse en su acepción modal (“de qué manera, de qué modo” en este caso el arte, es –puede ser– investigación científica-académica). De esta forma, el cómo, “de qué manera, de qué modo” en este caso el arte, es –puede ser– investigación científica-académica, hace hincapié en la primera frase del título, la que plantea “el arte como investigación”. El valor semántico de ese *como* que articula ambos dominios, siempre precario y provisorio, podría leerse entonces en su acepción modal (“de qué manera, de qué modo” en este caso el arte, es –puede ser– investigación).

Pero también ese *como* introduce –en tanto conjunción– el término de la comparación, de grados de igualdad o de correlación entre ambos dominios (“el arte se *parece* a la investigación), y aquí claramente el punto que instaura la comparación es el dominio hegemónico de la investigación científica sobre la práctica artística. El arte se *parece* a la investigación. Los grados de igualdad o de correlación entre ambos dominios instauran la comparación y el dominio hegemónico de la investigación científica por sobre la práctica artística es claramente aquí, el punto que instaura la comparación.

En este sentido, su empleo, el del “como” tiene o puede tener también un valor aproximativo o atenuativo, dependiendo si la intención es disminuir o no el grado de certeza con respecto a lo que se expresa a continuación. En este caso, al intentar acercar el arte a la ciencia, a la investigación, cuando decimos “arte como investigación”, estamos quizá afirmando que cuando se hace arte es *como que* se investiga. Se investiga, sí, pero ¿se investiga? La investigación en este caso, ¿es “artística” o “científica”?

Se investiga, sí, pero ¿se investiga al igual que se investiga científicamente? En este caso al intentar acercar el arte a la ciencia, a la investigación, cuando decimos “arte como investigación”, estamos quizá afirmando que cuando se hace arte no se investiga, sino que se hace “como que” se investiga. El “como” tiene un valor aproximativo o atenuativo, ya que la intención es disminuir el grado de certeza con respecto a lo que se expresa a continuación: “hacer arte no es hacer investigación. Hacer arte es hacer *como que* se investiga”. Se investiga, sí, pero no se investiga científicamente. La investigación en este caso, no es ni “artística” ni “científica”.

Pero también, y ésta es quizá la opción que más nos interesa discutir aquí, al acercar el arte a la ciencia, a la investigación, cuando decimos “arte como investigación”, estamos quizá afirmando que cuando se hace arte se investiga. El “como” tiene un valor aproximativo, pero la intención es expandir, ampliar y aumentar el grado de certeza con respecto a lo que se expresa a continuación: “hacer arte es hacer investigación. Hacer arte es investigar”. Se investiga, sí, y no se investiga científicamente.

Lo que estamos haciendo es rehacer y deshacer nuestras ideas, frases y oraciones, las que vamos escribiendo. Preguntamos y volvemos a preguntar lo que escribimos “a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia” (Deleuze, 2002, 17). Un horizonte móvil, un centro descentrado, una periferia desplazada. Repetir y diferenciar para hacer, rehacer y deshacer nuestras ideas, frases y oraciones, las que estamos escribiendo aquí, para tensar los procedimientos habituales del discurso académico.

Tal vez, las palabras que siguen a ese primer enunciado del título del artículo puedan ayudarnos a clarificar –confundiendo– aún más estas cuestiones. Término, cada uno de ellos, en sí mismo complejo, ambiguo, paradójico y que tanto temor pueden llegar a causar en ciertos contextos académicos como el de una publicación científica: *sombras y repeticiones*.

Quitar luz, insistir, fabular, correrse del límite. Tales gestos tal vez puedan abandonarnos a la confusión –esclarecedora– de las cuestiones que venimos planteando. Pero ¿cuándo, de qué manera en el marco de nuestras propias prácticas cotidianas de investigación, docencia, producción de obra –y aquí presentamos ya el primer disparador para zambullirnos en la conversación– contribuimos, damos “rienda a suelta” o bloqueamos las contradicciones, las tensiones, la acción de sentires y saberes disímiles que sólo existen en tanto y en cuanto se teje una atracción irresuelta entre ellas?

¿Cuándo, de qué manera, nos enmarañamos en un mar de puras banalidades, lugares comunes y clichés? ¿Y cuándo, cómo, de qué manera, desplegamos nuestra mejor arrogancia, para salir indemnes o, en el mejor de los casos, transformadas y transformados?

3. ¿A qué nos resistimos?

¿A qué le tememos y nos negamos en nuestras propias prácticas cotidianas de investigación, docencia, producción de obra? A través de este primer interrogante nos invitamos a escribir y a aprender re-trabajando nuestro pensamiento, a reelaborar prejuicios, recomponerlos, sobrepasarlos o sucumbir a ellos.

“Nada es verdad y todo lo es” (Maillard, 2015, 643). Este podría ser un principio guía para cualquiera de los campos de producción de conocimiento en el que nos situamos. Nuestros procesos de indagación surgen a partir de pensar otras narrativas posibles en torno a las divisiones entre arte y ciencia. Nos desempeñamos como docentes, investigadores, artistas, en los campos de las letras, la filosofía, la estética, la historia del arte, el cine y el video experimental. Desde y con estos intereses comunes y disímiles investigamos, sentimos y escribimos. Exploramos y nos *con*-movemos más allá y más acá de lo que dicta la práctica profesional de cada uno/una de nosotros/nosotras. Exploramos atravesando los compartimentos disciplinares estancos en los que nos sitúa el contexto institucional que nos reúne. Por ello se vuelve imperioso implosionar el espacio común donde nuestras sensibilidades, intensidades, las palabras y las imágenes que compartimos se distribuyen y se nombran.

En este sentido cabe recordar que “una de las formas más perversas de la colonialidad del poder y del ser ha sido la negación de la afectividad en el conocimiento, al fragmentar la dimensión de lo humano en nombre de la razón cartesiana occidental hegemónica” (Guerrero Arias, 2010, 83).

Las distinciones disciplinarias propias del saber epistémico, que “en nombre de una compulsión analítica y clasificatoria que nos impone la razón, fragmenta, mutila, divide”, construyen un saber compartimentado (Guerrero Arias, 2012, 207-208).

A esta lógica responde la forma en la que se organiza el plan de estudios de la carrera y la institución donde nos desempeñamos. Una carrera y una Facultad de artes que pese a enfatizar el cruce y diálogo

interdisciplinario entre teoría y práctica del arte y el conocimiento científico, replica la fragmentación y los compartimentos tradicionales de enseñanza e investigación reforzando la distinción decimonónica entre objetos y sujetos.

Citas. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario, deben estar colocadas en párrafo aparte y con letra tamaño 11. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página). Recordar usar comas, en vez de dos puntos.

Frente a este imperativo, nos obligamos a recordar otro: implosionar el espacio común donde las sensibilidades, las intensidades, las palabras y las imágenes se distribuyen y se nombran. "Hacer flotar las ideas, quitarles los amarres arrogantes de los tecnicismos y las sentencias. Sacarle las comillas a las citas y meditarlas descalzas, un rato" (Percia, 2020, 10).

Hablamos entre nosotros y nosotras. Traemos autores y autoras a la conversación, pero no para que nos autoricen a escribir sino para que nos escuchen. Citamos nuestras propias reflexiones antedichas y las volvemos a replicar en este mismo texto. Reescribimos para recordar por ejemplo que en el campo filosófico, desde mediados del siglo XX en adelante, la filosofía es considerada más en el registro del género literario que en el de la investigación científica, al menos desde una perspectiva más empirista de la misma¹². Es decir, más centrada en la materialidad concreta que en su formalización idealizada. Lo que suele suceder es el desarrollo de una serie de procesos de lectura, escritura y comunicación de un trabajo individual atravesado por breves momentos epistolares.

Es a partir de esta circunstancia que se ha instalado en el campo académico de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), entre docentes, investigadores, investigadoras y estudiantes, una cierta idea purista de la filosofía: hacer filosofía es leer a filósofos, comentar a filósofos y exponer los resultados de ese proceso, preferiblemente ante otros filósofos siempre masculinos, blancos, europeos. Como consecuencia, hoy terminamos pensando y enseñando que hacer filosofía es algo que siempre versa o está vinculado con los filósofos o al menos con los contenidos tradicionales de la filosofía.

Pero que esto sea o no así, ¿realmente importa? Que esto sea, ¿importa? Leer a filósofos, comentar a filósofos y exponer los resultados de ese proceso, preferiblemente ante otros filósofos (varones, blancos, heteronormados), instala una cierta idea purista de la filosofía, que tiene como consecuencia terminar pensando que hacer filosofía es algo que no siempre versa o está vinculado con los filósofos, o al menos con los contenidos tradicionales de la filosofía, y ello porque nada es verdad y todo lo es.

Pensar otras narrativas posibles en torno a las divisiones entre arte y ciencia quizá sea un principio para cualquier campo de producción de conocimiento, ya sea desde las artes y las ciencias. Otras narrativas desde donde fabular y hacer que la filosofía sea algo que no siempre verse o esté vinculado con filósofos (varones, blancos, heteronormados).

¹² Desde mediados del siglo XX en adelante viene imponiéndose como un modelo aceptado, el discurso filosófico anclado en una mirada relativista, escéptica y crítica de los grandes relatos que sostienen y legitiman el pensamiento de la modernidad occidental (Scavino, 1999).

Una vez más, estamos repitiendo. La repetición desacomoda, descompleta e interroga la serie de reflexiones y enunciados que repetimos. Más que consolidar y afirmar sus sentidos, los desarmamos. La repetición perturba lo idéntico, agujerea y molesta lo ya escrito que no queremos cristalizar.

Estamos habituados y habituadas a construir nuestros saberes y sentires a imagen de nuestra razón, es decir de nuestro lenguaje. Por lo que intentar mirar hacia el comportamiento de otras sensibilidades con la intención de construir otras narrativas, otros modos de habitar el mundo, dando cuenta de teorías *otras*, quizá nos permita pensar que no siempre y tal vez por fortuna, “hay razones para todo lo que escapa o desborda” (Maillard, 2009, 89).

En nuestras prácticas cotidianas de investigación, docencia y producción vivimos constantemente la tensión entre la variedad de experiencias y recursos a los que usualmente apelamos en nuestros actos como investigadores, artistas y docentes, y la representación que nos hacemos de las reglas a seguir para la manipulación de esos recursos de acuerdo con el ideal normativo de la ciencia que se nos impone desde la modernidad (Heler, 2005). En este sentido, como herederos y herederas de esa modernidad que atraviesa nuestras prácticas, no nos imaginamos cualquier acción, menos aún aquella cuyo fin es conocer, sin la representación previa de sus condiciones de posibilidad en tanto causa que la explica o fundamenta racionalmente. La norma de esta representación opera, así, como un prejuicio que determina nuestros actos, obligándonos a anteponer constantemente el modelo formal o la teoría a la pluralidad de experiencias diversas que tienen lugar al toparnos simplemente con las cosas y con las otras y los otros.

Es cierto que hemos aprendido que toda experiencia viene en nuestro caso mediada siempre por interpretaciones previas que nos informan acerca del proceso en el que estamos inmersos e inmersas mientras intentamos comprender lo que vivimos en un momento determinado, y no es menos cierto que esas interpretaciones tienen, en el lenguaje que habitamos, el punto de partida de nuestros modos habituales de estar en un mundo de vida compartido. Construimos nuestros saberes y sentires a imagen de nuestra razón, es decir, de nuestro lenguaje.

No obstante, seguimos confiando en que una esquematización formal de los pasos debidos o convenientes o de las reglas a seguir en cada caso –el método científico de investigación– nos asegurará una visión más precisa y una comprensión adecuada de aquello que hemos de ganar a la experiencia como nuestro objeto de conocimiento. Pero la necesidad de ajustarnos a la regla del método, conjuntamente con la de sustituir nuestros juegos de lenguaje naturales con un lenguaje lógicamente analizado, inmoviliza el flujo de experiencias condicionando nuestras maneras de asumir la investigación científica en general, así como la que se lleva a cabo *en y sobre* el arte (Borgdorff, 2007).

De esta manera reproducimos una noción fuerte de investigación originada en el ideal de la ciencia moderna frente a otras, más deflacionistas, que entienden el acto de investigar en el sentido de un juego social lingüístico o de procesos dinámicos de apropiación, deconstrucción y creación de conceptos, relaciones y sensaciones (Deleuze, 2015).

Una visión “precisa” y una comprensión “adecuada”. Precisión, detalle, determinación, adecuación, pertinencia. Ese es el fin y la finalidad. Pero ¿por qué y para qué seguir confiando en que una representación formal de los pasos convenientes o de las reglas a seguir nos asegurará entender y sentir la investigación?

Si toda experiencia viene en nuestro caso mediada siempre por interpretaciones previas que nos informan acerca del proceso en el que estamos inmersos e inmersas mientras intentamos comprender lo que vivimos en un momento determinado, cómo no fabular en contra de las gramáticas lumínicas del conocimiento que fijan nociones y patrones de saber en las ciencias y en las artes, junto a las estéticas de lo bello y lo hipervisible. ¿Cómo no ampararnos en las sombras?

Las interpretaciones ocularcéntricas tienen en el lenguaje que habitamos el punto de partida de nuestros modos habituales de estar en un mundo de la vida compartido, porque habitamos el lenguaje en el que las interpretaciones tienen el punto de partida. Construimos nuestros saberes a imagen de nuestra razón, es decir de nuestro lenguaje. Esa razón y ese lenguaje encuentran en el sentido de la visión su instrumento privilegiado. Pensar contra estos modos imperantes –en palabras de M. Jay (2003)– implica una crítica ocularcéntrica que desarma la relación jerárquica de la visión como sentido privilegiado de verificación y conocimiento del mundo. Los datos obtenidos de la visión pretenden representar la verdad. Este modo de operación forma parte de la estructura de nuestro lenguaje atravesado por el paradigma de la modernidad europea, pese a tratarse de un artificio engañoso.

De ahí la insistencia dentro de la formación profesional académica universitaria en nuestro contexto¹³, en reproducir y conservar las distinciones entre esferas o ámbitos de invención, intervención y aplicación junto a los respectivos métodos de producción de conocimientos en los que terminan fijándose las prácticas creativas y productivas. Nos referimos a las tradicionales demarcaciones epistemológicas basadas en la división del trabajo científico según los contextos de la ciencia: el contexto de descubrimiento, a los que el discurso epistemológico reduce la esfera individual, psicológica e histórica, que envuelve al acto creativo; el contexto de justificación o validación lógico experimental, de las ideas, imágenes artísticas, diseño de obras, etc., del que depende la calidad y verdad de la producción y, finalmente, el contexto de aplicación o tecnológico donde se mide la eficacia real de la obra o el conocimiento producido en su capacidad para resolver problemas o motivar el desarrollo de emociones (Heler, 2005).

Por lo dicho, cabe preguntarnos también cuánto de esta forma de determinar nuestras prácticas artísticas y científicas se reproducen en nuestra tarea docente, sobre todo, cuando hemos naturalizado una idea del arte y del conocimiento científico que la mayoría de las veces se sostiene o presupone acríticamente.

Pero no siempre y tal vez por fortuna “hay razones para todo lo que escapa o desborda” (Maillard, 2009, 89). No siempre hay razones para comprender y explicar todo eso que excede los modos “descorazonados con los que hemos estado investigando” (Guerrero Arias, 2012, 225).

13 Aludimos en términos particulares a experiencias desarrolladas dentro de uno de nuestros espacios de actividad profesional: Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Argentina.

Un espacio sobre procesos de investigación experimental como los que intentamos incentivar en los espacios curriculares donde nos desempeñamos como docentes, artistas, investigadores¹⁴ es entonces un desafío para “corazonar las epistemologías” construidas por la academia. Esa academia instaurada por el modelo colonial del conocimiento científico y reproducida en particular por la universidad donde nos reunimos como docentes, artistas, investigadores. Epistemologías que requieren ser nutridas de afectividad para ponerlas a dialogar con otras formas de conocer, de pensar y, sobre todo, de sentir, de decir, de escribir y vivir la vida (Guerrero Arias, 2012, 204). Ello puede brindar al terreno académico, una poética de la experiencia vital, intuyendo recorridos, arriesgando atajos que otras materialidades y sensibilidades nos puedan proponer.

¿A qué nos resistimos entonces? A la idea, tal vez, de que lo filosófico en nuestros pensamientos, en nuestras escrituras y en nuestras comunicaciones, se reduzca a un trabajo de interpretación y traducción. La solemnidad de los clásicos (varones, blancos, heteronormados), de los temas importantes, de lo que no puede faltar en un proceso de producción o investigación, representa un primer lugar de revisión de lo que hacemos, pero también una convocatoria a pensar sobre el futuro de nuestra práctica; qué queremos que sea la investigación filosófica para que no sea sólo investigación en filosofía.

Proponemos liberarnos de la solemnidad que acecha nuestro imaginario en un doble sentido: el del dominio temático disciplinario, pero también en un sentido un poco más concreto, el de la solemnidad técnica acerca de cómo escribir, producir y pensar. Históricamente la filosofía, y en un sentido más amplio, todas aquellas prácticas del pensamiento orientadas a la pregunta, al cuestionamiento y a la denuncia, siempre se han valido de un gran *otro* (las voces consagradas) como principio de autoridad y legitimidad. Encerrarla en sí misma, en su revisión constante, en una suerte de búsqueda virtuosa de la cual se decanta la “filosofía perfecta” no podría producir algo distinto que una copia vacía. Y es que lo filosófico suele surgir en una pregunta incorrecta, en una mala interpretación.

¿A qué nos resistimos entonces? A que la investigación filosófica sea sólo investigación en filosofía. A la solemnidad disciplinar de una práctica del pensamiento orientada a la pregunta, al cuestionamiento y la denuncia, encerrada en sí misma, en su revisión constante, en una especie de búsqueda virtuosa de la cual se decanta la filosofía perfecta. Una solemnidad que también incide en las formas en las que debemos escribir, producir y pensar.

Repetimos. La repetición es una forma de autoescritura que pone en escena múltiples sentidos: cada aparición, un sentido. La repetición rompe la causalidad y determinación del argumento lineal y progresivo. Cada entrada repite y a la vez transforma las frases y oraciones repetidas creando una lógica de saltos con/hacia un posible desarrollo (el del texto que estamos desplegando).

¿Por qué no pensar entonces que este “arte de inventar”, como lo denomina Deleuze (1993), puede y debe surgir en la extranjería; en otros territorios no filosóficos? Con esto no pretendemos afirmar que

14 Las asignaturas a las que aludimos son Introducción al conocimiento científico, Seminario-Taller I: Imagen y Sonido y Taller de Tesina en Artes Combinadas.

cualquier cosa es filosofía, o puede ser filosofía, puesto que aún en su marginalidad, la investigación siempre prospera en su capacidad de marcar ciertos límites sin que ello tenga que derivar necesariamente en los formatos de la producción académica. Desde ese lugar, el límite entre hacer filosofía o hacer arte o ciencia, no debe ser pensado únicamente desde la lógica del contenido de lo que se investiga, sino más bien desde las operaciones que intervienen en su producción. No es lo mismo hacer filosofía que hacer arte o ciencia. Es un problema de intensidades.

¿Cuán plástico debe ser un concepto para poder funcionar bajo distintas perspectivas? ¿Cuán intensamente un artista piensa filosóficamente no con el objetivo de producir un concepto o una idea sino una obra?

En el campo audiovisual, por ejemplo, y recuperando la pregunta que dio origen a este punto, nos resistimos a las prácticas que implican un adiestramiento de la mirada, en particular a las gramáticas lumínicas. Mientras escribimos esto ¿estamos pensando filosóficamente, no con el objetivo de producir un concepto o idea sino una obra?

Con “gramáticas lumínicas” nos referimos a la visión que parece devolvernos la claridad de un mundo fáctico en el que las cosas son o no son posibles¹⁵. Es decir, al pensamiento y sentimiento dicotómico que genera binarismos antagónicos. La visión como sentido que por medio de la prueba de verdad construye pensamiento y lenguaje a partir de postulados que surgen de percibir como pensamos y no pensar como percibimos. Esa visión “precisa” y esa comprensión “adecuada” de aquello que hemos de ganar a la experiencia, decíamos antes, cuando aludimos a los paradigmas científicos heredados. “Seguimos confiando en que una representación formal de los pasos convenientes o de las reglas a seguir nos asegurará una visión precisa y una comprensión adecuada de aquello que hemos de ganar a la experiencia sensible como nuestro objeto de conocimiento”. Visión sí, ese sentido que por medio de la prueba de verdad construye pensamiento y lenguaje a partir de postulados que surgen de percibir como pensamos y no pensar como percibimos. Reescribamos.

“Yo nunca veo la mirada de mis ojos mirando fuera” (Maillard, 2014, 645). Hay algo intolerable en el mundo: la tiranía de la luz. Con esto queremos decir el estado de banalidad cotidiana caracterizado por el aluvión de imágenes que gozan de buena luz mostrándolo todo a su alcance. En el contexto contemporáneo se producen imágenes para la mercantilización de todo lo viviente, para comer representaciones –y toda representación es en cierto modo violenta– más aún en el almuerzo y la cena. Las imágenes son ingestas que producen estados de anestesia generalizadas.

Las gramáticas lumínicas dividen al mundo en claro, lógico, razonable, digerible, representable y por lo tanto alegre. Es larga la lista de metáforas lumínicas que nos acompañan día a día. En su lado opuesto, la oscuridad, pertenece al mundo de las figuras demoníacas, tristes, aberrantes, ocultables como todo lo que no tiene explicación lógica.

¹⁵ La noción de *gramáticas lumínicas* es una categoría teórico-metodológica propuesta por Maia Navas en el marco de su Tesis de Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV, Argentina) actualmente en proceso de elaboración. La categoría se apoya en la crítica a los regímenes escópicos de la modernidad colonial trabajada por autores como M. Jay (2003), J. Barriandos (2011, 2008), Ch. León (2012) entre otros.

Con esto queremos referirnos al estado de banalidad cotidiana caracterizado por el aluvión de imágenes que gozan de buena luz mostrándolo todo a su alcance. Estas imágenes son ingestas que producen estados de anestesia generalizadas. Nos hemos convertido en una masa de población hacedora de imágenes para la mercantilización de todo lo viviente, para comer representaciones –y toda representación es en cierto modo violenta– más aún en el almuerzo y la cena.

Lo que están leyendo es una experimentación; un ejercicio que se apoya en la repetición. Pero ¿se trata sólo de repetir? No; se trata de componer con lo que se repite. El funcionamiento de la repetición configura una poética de la escritura que sirve para presentar al mismo tiempo dos reflexiones. Se teje así una suerte de “ensayo rítmico” en el que el problema del arte como investigación es considerado desde muchos puntos a la vez. Cada repetición podría responder a cada punto desde el cual se discute el problema del arte como investigación; una suerte de “ensayo rítmico”, ¿una suerte de “escritura cubista”? (Cóccaro, 2016, 4).

La narración que sigue y que antecede esto que estamos escribiendo muestra su estructura, su espacialidad, sus elementos. El relato avanza, pero no de manera lineal. La narración se suspende y configura una trama de saltos y simultaneidades. ¿Para qué? Para hacer explotar nuestra mirada, esa que responde al disciplinamiento de la historia ocularcéntrica de Occidente. Esa historia que, como toda historia, divide al mundo entre lo que es y lo que no es. “Llaman historia a ese movimiento que retiene la atención” (Maillard, 2014, 327).

En la genealogía de la relación visión-conocimiento occidental, lo que vemos es, lo que no vemos *no es*. Lo que insiste en ser visto pero *no es* y se parece a un *es*, es un simulacro, despreciable para Platón. La articulación entre mirada y pensamiento elige a cada instante entre dos términos, opta siempre por uno de ellos –el que cree mejor o verdadero– actualizándolo al hablar y por lo tanto produciendo sentido.

La alegoría de la caverna de Platón es nuestra matriz perceptiva dominante e implica una didáctica de la mirada como constructora de conocimiento en sus dimensiones de luz, distancia y mimesis. Lo que debemos aprender, conocer, investigar se sintetiza en no confiar en las copias, en sombras, mantener la distancia justa con las cosas del mundo –no tocar– y desconfiar de todas aquellas imágenes que son meros fantasmas y simulacros. El mundo de los posibles se divide entre ideas puras y copias desfigurantes. Las ideas puras ¿están reservadas para los filósofos, los varones blancos, modernos, heteronormados de ciencia? Las copias desfigurantes ¿se reservan para los y las artistas?

No es solo que el arte y la ciencia se parezcan o no, y de ahí que nos confundamos. Requiere un gran esfuerzo no elegir: ni arte ni ciencia, arte y ciencia al mismo tiempo y con la misma intensidad.

“Ser un investigador no basta para comprender un texto; hay que ser antropólogo también, y, sobre todo, hay que abrir los ojos, los del cuerpo, además de los del entendimiento. Hay que saber bajar los ojos a los pies” (Maillard, 2014, 623)¹⁶.

16 Respetamos aquí la referencia en masculino utilizada por la autora de la cita.

Por ello, en el contexto institucional donde nos desempeñamos como docentes, artistas, investigadores, nos proponemos pensar el arte y el conocimiento desde espacios comunitarios no idealizados desde el método. Espacios donde se crea y se producen ideas, saberes, discursos y materialidades científicas y artísticas: laboratorios, foros, talleres, etc. Se trata de lugares en los cuales creemos pueden proyectarse formas diferentes de comprensión de lo que se hace, se dice y se comparte en nuestra cultura científica y artística.

A la vez, intentamos poder incorporar apropiadamente un posicionamiento crítico respecto de la lógica desde la cual nos hemos formado profesionalmente. Insistimos también en la escucha de experiencias procedentes del arte, a fin de redescubrir los contextos de la ciencia desde miradas no hegemónicas y de aprender de la investigación en el terreno de la producción de sensaciones, saberes y sentires.

Ser un investigador o una investigadora no basta. Ser artista tampoco. Hay que saber bajar los ojos a los pies. Mirar y no elegir: ni arte ni ciencia, ¿arte y ciencia al mismo tiempo y con la misma intensidad? ni arte ni ciencia, al mismo tiempo y con la misma intensidad. Bajar los ojos a los pies. Caminar.

Para cerrar este punto intentamos poner por escrito aquello que venimos explicando y repitiendo –a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos– desarmando una única y sola voz, la de cada uno/a de nosotros/as muchas veces, todas las que sea posible imaginar, para armar otra voz. Suspendiendo la insistencia en comunicar, en informar, pero sin hacerla desaparecer completamente, escribimos haciendo que suene una nueva-otra voz, una que integre y pulverice la de cada uno y una de nosotras-nosotros.

En la recursividad, asumimos una puesta en abismo tal vez peligrosa, que se acerca al sinsentido hasta rozar el absurdo. En la “repetición que interrumpe una forma de conocimiento que iría por la explicación, vía del significante”, arriesgamos otra. Aquella que, en el encuentro con lo literario, nos acerca a una forma de conocimiento que entiende el arte [y la escritura académica] como experimentación, y nos conduce hacia una ética de la escritura y de los cuerpos (Cóccaro, 2016, 14).

“Una escritura que escribe lo que puede, que puede lo que dice, y que no sabe lo que puede” (Cóccaro, 2016, 14). Las citas no deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario, deben estar colocadas en párrafo aparte y con letra tamaño 11. De fondo, el eco de Percia insiste: “hacer flotar las ideas, quitarles los amarres arrogantes de los tecnicismos y las sentencias. Sacarle las comillas a las citas y meditarlas descalzas” (2020, 10).

Nos resistimos a seguir concibiendo, defendiendo, enseñando y practicando la investigación como un proceso lineal. La no linealidad del proceso de investigación tiene su correspondencia con/en el plano de la escritura (no se escribe ni investiga *desde* un punto *a* otro). La escritura no traduce un proceso de investigación previo. No hay un “antes” que luego se pone en palabras. Toda traducción, todo intento de ella es siempre una traición; jamás nos acercamos al original, si es que acaso existe en el campo de la investigación, algo como eso. Esta es una de las tantas trampas del lenguaje (académico).

Ahora nos detenemos. Luego Alejandra pregunta. Después Héctor escribe. Entonces Maia imagina y Gabriel se pregunta. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página).

Desactivar, desjerarquizar, suspender la preeminencia y supremacía del discurso, del registro científico. Desencantar, desnaturalizar, desmitificar. Evidenciar el artificio. La insistencia de los signos, la materialidad sensible de la investigación. Escribir en clave de invención poética entremezclada de estilo científico, para habilitar y habitar el no saber; para traer la palabra afuera de la convención académica, incluso de la convención del propio texto científico, el *paper* y fabular una voz sin nombres, entre las sombras.

Pero no sólo para demostrar las faltas y carencias del discurso científico en relación al poético, sino para explorar un modo más de escribir académicamente, de bajar la vista y caminar.

4. ¿Qué prácticas de subversión estético-epistémicas pueden tensar el vínculo arte-ciencia?

Nos proponemos aquí pensar y desarmar el modelo colonial y colonizante que atraviesa las artes, la investigación, la ciencia y todo lo que decimos y hacemos en cada uno de esos contextos. Identificar los espacios y los alcances institucionales concretos para ensayar metodologías experimentales, de exploración académico-artísticas que superen la particularidad de las disciplinas individuales.

¿Cómo implosionar la colonialidad del conocimiento y su lógica de producción capitalista y neoliberal, su control por parte del Estado y su circulación y apropiación regida por las lógicas transnacionales?

La investigación artística es una disciplina domesticada por el saber científico-académico, una mercancía útil al capitalismo cognitivo (Gómez Moreno, 2014, 3). De allí que el arte sea susceptible de ser incorporado al poder establecido. Pero también puede ser una práctica de contrapoder. Frente a la ideología de mercado, el capitalismo cognitivo y las industrias culturales –formas todas de la disciplinarización del conocimiento– existen márgenes concretos para incidir desde *dentro* de las instituciones jerarquizadas por la colonialidad del saber.

La pregunta que nombra este apartado podría quizá redirigirse hacia ¿cómo aprovechar lo potencialmente filosófico, potencialmente artístico o científico en un proceso de investigación en el contexto académico de una facultad de artes? Una suerte de experiencia común a quienes investigamos y, “todo el mundo lo sabe, porque todo el mundo lo dice” (Stein, 2020, 7), es la sensación, cuando empezamos a dar clases por primera vez, de alienación frente a las otras y los otros.

Hay una especie de imperativo, un *yo* académico, profesional, sobre cómo convertirse en “buenos y buenas docentes”, en alguien que sabe y comunica lo que sabe. Sin embargo, como quizás le pasaría hoy a Platón, volvemos a entrar a la caverna. Ese lenguaje técnico, tan específico, logrado después de años de socialización académica, resulta muchas veces incomprensible y otras lejano e impersonal, casi desinteresado.

Quizás la respuesta más obvia es que empezamos a traducir, a simplificar lo complejo. Y esto bien puede ser cierto para muchos y muchas docentes, sin embargo, nos gusta pensar, intentamos pensar, que la acción de dibujar y esquematizar (en términos no-kantianos) no opera simplemente en el orden del traspaso, de lo transferencial, sino más bien como un estrategia de subversión de los límites que la filosofía se ha impuesto a sí misma, los conceptos y las categorías lógicas del pensamiento.

Dibujar puede ser entonces, una manera de olvidar lo aprendido, o aprender de otra manera. No como algo que reemplaza la escritura, sino como algo totalmente distinto (otra escritura). Y es que, si admitimos que la actitud filosófica consiste en pensar de otra manera, entonces el imperativo (nietzscheano quizás) es olvidar cómo filosofar, y encontrar una estrategia estético-epistémica propia que nos permita, no sólo producir, sino también cuestionar/nos el sentido político de nuestra práctica (una pregunta común en nuestra profesión es ¿para qué hago lo que hago?).

Hace no demasiado tiempo, en el contexto de una dirección de tesis de la Licenciatura en Artes Combinadas, nos encontramos en la situación de tener que desarrollar la concepción de *historia y temporalidad* de W. Benjamin. El trabajo en cuestión consistía en la producción de un libro de artista, un recetario, cuya finalidad es la de problematizar, cuestionar el sentido del gusto, al mismo tiempo que denunciar ciertos procesos de colonización cultural gastronómica en nuestra región (el nordeste argentino).

La disposición clásica nos alienta a que el/la estudiante sea obligado a desarrollar toda la teoría de Benjamin para poder explicar en qué consiste la crítica decolonial. Esta posición, sostenida y avalada por la mayoría de manuales de investigación científica sobre informes y tesinas, supone un abordaje objetivista del proceso de investigación, que jerarquiza el proceso en su totalidad.

En el caso específico de tesinas en artes, se propone un modelo de investigación que supone una separación de los procesos indagativos, en tesinas *en* y *sobre* artes, que termina impartiendo una división complementaria del trabajo en dónde *se hace* algo y luego eso mismo se comunica mediante un informe. Pero ¿acaso las instancias creativas no están presentes a lo largo de todo el proceso de investigación? Escribir, comunicar, también es *hacer*; y actuar, filmar, fotografiar, etc. también es comunicar. Esta división no es arbitraria, sino que responde a la lógica de la conformación del campo científico, fundada en su pretensión de neutralidad científica (Heler, 2004).

La otra opción implica poder dar cuenta de las intensidades en función de las cuales trabajamos. Es cierto que, en este caso concreto, Benjamin terminó funcionando como un operador de sentido, definiendo el sentido de lo analizado, pero cuyo horizonte de pensamiento es necesariamente otro. Benjamin y su pensamiento acerca de la historia, que a los efectos del trabajo bien puede ser comparado con otros y otras pensadoras e ideas acerca de la intervención de lo histórico, terminó siendo, no tanto un desarrollo teórico, sino más bien un dibujo, una operación, que delimita lo que podríamos llamar un diagrama rudimentario de la producción final (Deleuze, 2007). (Figura 1).

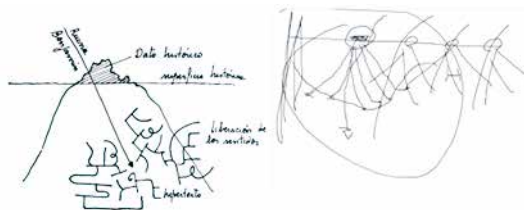


Figura 1. Dibujando a Benjamin (Ayelén Ledesma, 2020). Fuente: diseño propio.

Dibujar puede ser, entonces, una manera de olvidar lo aprendido, o aprender de otra manera. No como algo que reemplaza la escritura, sino como algo totalmente distinto (otra escritura). No tanto un desarrollo teórico, sino más bien una operación que delimita lo que podríamos llamar un diagrama rudimentario de la producción final. ¿Para qué hacemos lo que hacemos? Para poder dar cuenta de las intensidades en función de las cuales trabajamos.

Dibujar puede ser entonces, una manera de recordar lo desaprendido, o desaprender de otra manera y preguntarnos ¿para qué hacemos lo que hacemos? imaginando no tanto un desarrollo teórico, sino más bien una operación que delimita lo que podríamos llamar un “diagrama rudimentario” de la reflexión científica, para arriesgar gestos que reemplacen la escritura y la hagan, ¿por qué no? algo totalmente distinto (otra escritura).

Cada uno de estos párrafos que estamos escribiendo puede funcionar como un microrrelato donde un argumento no llega a desarrollarse por completo, no se desenvuelve ni avanza en el desglose de una idea, porque su conclusión no concluye, siempre está empezando (Cóccaro, 2016, 4).

Se trata de un relato rasgado que manifiesta su confección y muestra sus artificios a través de los cortes y suturas (transparencia del procedimiento, el texto se escribe y des-escribe, se identifica y des-identifica con lo ya relatado, como si estuviera atravesado por encuentros y desencuentros que reconstruyen a medias los acontecimientos). Intenta ser una escritura hecha de tensiones para que las afirmaciones no se excluyan y los argumentos opuestos convivan. Una dialéctica sin síntesis, podríamos decir, porque la intención no es reunir lo múltiple en lo uno sino abrir su salida hacia lo múltiple: “la repetición como forma de composición artística, y como forma de pensamiento dialéctico en suspensión” (Cóccaro, 2016, 5).

Hacer experimentos con la escritura, desde ella y sobre ella. inventar un engranaje discursivo que tal vez no funcione del todo bien para una academia que espera comprender un relato coherente que comunique. Tal vez funcione mal, sí. “Mal de acuerdo a la lógica de una ciencia que instrumentaliza el conocimiento y una industria que operativiza los mecanismos” (Cóccaro, 2016, 15). Inventar formas que permitan un modo de pensamiento por opuestos y hecho de tensiones, haciendo estallar la contingencia de lo uno hacia lo múltiple, desestabilizando lo previsible y siempre mismo.

Por ello y como práctica de subversión estético-epistémica para cambiar la visión tradicional del conocimiento científico y la manera moderna de entender la investigación trabajamos cooperativamente, de manera interdisciplinaria, combinando experiencias como investigadores e investigadoras en los campos de las ciencias sociales, la filosofía de la ciencia, la teoría y la historia del arte, y las distintas visiones estéticas recogidas en trabajos de investigadores *en y sobre* arte. De esas experiencias se derivan proyectos de estudio e investigaciones efectuados desde la combinación de perspectivas diversas¹⁷. Desde ellos promovemos nuevas maneras de decir o contar lo que aspiramos hacer; lo que hacemos y los saberes y prácticas recogidos mediante ese hacer. Tratamos de convocar de este modo, otras metodologías que operan en las prácticas artísticas y humanísticas o sociales con el objeto de explicitarlas como alternativas a la metodología tradicional. Nos valemos de categorías filosóficas, científicas y estéticas procedentes de filósofos, filósofas, epistemólogos, epistemólogas, escritores, escritoras y artistas cuyos trabajos rompen las convenciones y nos inspiran a buscar nuevas formas de pensar la acción creativa en su variedad de expresiones.

Nos interesan las experiencias que hacen posibles otras maneras de conocer, de crear y de contar o escribir y que no son reducibles a la lógica del método científico, ni a las formas deductivas o axiomáticas de argumentación, ni a las pretensiones racionales de comunicación. Maneras de actuar y de hablar que traducen procesos, devenires variables, realizaciones materiales o corporales, registros y códigos no lingüísticos, etc. Un atisbo de ello comienza a visualizarse en la ejercitación de otros estilos de escritura y exposición de resultados contrarios a los impuestos desde las normas de publicación científica en revistas, presentaciones y comunicaciones públicas. Estilos que se inspiran en el ensayo, el aforismo, el diario, la fotografía y el libro de artista, entre otros.

Asimismo, buceamos por el discurso feminista, de género y decolonial de sensibilidades que han contribuido con sus indagaciones a ampliar la mirada que tenemos sobre el mundo y sobre la forma de abordarlo desde visiones diversas, incluso no humanas, como las sombras. ¿Qué podemos aprender de las sombras? ¿de su comportamiento?

En el campo del lenguaje audiovisual, que es otro de los terrenos de indagación que exploramos en calidad de artistas y docentes en la Licenciatura en Artes Combinadas (FADyCC-UNNE)¹⁸, las sombras son consideradas como herramientas e instrumentos de indagación, en virtud de su extravagancia. Ellas tienen la costumbre de ir contra el sentido común y el buen sentido. No se comportan según el principio de causalidad ni materialidad. No tienen límites ni contornos nítidos. Son representaciones incompletas de un objeto material ya que muestran solo su silueta, su interior es opaco, no transparente (Casati, 2014, 132). De allí el interés en tratar con ellas como modo estético-epistémico de otras narraciones posibles (Figura 2).

17 Algunos de estos proyectos son: *Producción y circulación de experiencias artísticas en el NEA: descentralización, intermitencia y autogestión* (PI 18N003 SGCyT - UNNE). Res. 1100/18 CS. Directora: Alejandra Reyero. Codirectora: Maia Bradford. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura -UNNE (2019 - 2022); *Arte y ciencia. Conexiones a partir de un análisis crítico del diseño de productos culturales* (PI 19N002 SGCyT - UNNE). Res. 1015/19 CS. Director: Héctor Bentolila. Codirector: Gabriel Iribarne. Facultad de Arte, Diseño y Ciencias de la Cultura - UNNE (2020-2023).

18 Particularmente en las asignaturas Seminario-Taller I: Imagen y sonido correspondiente al segundo nivel de la carrera; y Taller de Tesina en Artes Combinadas dictada en el cuarto y último nivel.



Figura 2. Shadow pictures (John Denison Champlin, Arthur Elmore Bostwick, 1899).

Fuente: The young folk's cyclopedia of games and sports <https://i.pinimg.com/originals/01/7f/ea/017feaec4aadb97c81fac88cf0d3dbdd.jpg>

Si admitimos que toda práctica de subversión convoca algo de lo impensable en el pensamiento ¿qué cualidades de las sombras pueden herir las gramáticas lumínicas del pensamiento occidental? Lo impensable adviene como invención, es decir fuerza de afirmación que añade algo nuevo al mundo contra los hábitos constituidos y el cliché. Es así que las sombras van en contra del platonismo que destierra a los que inventan y no duplican, copian o representan la realidad por medio de imágenes. En tal sentido es preciso convocar a las sombras como simulacro, mala copia, imágenes diferentes de lo que ellas representan, errores creadores de formas.

Ejercicio: *El tamaño de mi sombra dice el tamaño del mundo*

El movimiento de la tierra alrededor del sol genera sombras que se transforman diferenciándose en sus cualidades de posición, tono, tamaño. Probemos a ir en busca de alguna sombra en el recuerdo que nos traiga una confusión en el pensamiento, pero también una sensación: *la noche de día: la primera vez que vi un eclipse de sol.*

“Caminando se hace el camino; y a las cosas [se las hace], dándoles un nombre” (Lizcano, 2007, 151). Podemos pasear por el recuerdo renombrando lo que encontramos en escena. ¿Cómo podría llamarse esto que tengo frente a mí que es plano, opaco y se mueve al ritmo de mi cuerpo? Los nombres construyen mundos. Nombrar es en sí afirmar metáforas. Las metáforas no son algo del lenguaje poético extraordinario, sino que modifican e inciden en la forma en que pensamos, actuamos, hablamos, percibimos (Lakkof & Johnson, 2004, 28).

“Todas las cosas por fuerza tienen su es, y por fuerza todas las cosas tienen su puede ser. Nada hay que no tenga su es ni nada que no tenga su puede ser” (Zhuang Zi, en Lizzcano, 2007, 151). Las sombras pueden enseñarnos otras narraciones del mundo. Entre sus cualidades se encuentran, por ejemplo, la imposibilidad de adquirir un color, son cosas negativas, es decir son ausencias. Son ausencias creadoras de tridimensionalidad. Imaginemos un mundo sin sombras, un mundo plano con una sensación de tacto, equilibrio y espacialidad completamente diferente.

¿Cómo entender y practicar entonces las metodologías como las reglas del juego que inventamos, fabricamos cuando investigamos? La pregunta nos permite recordar a Roland Barthes cuando afirma que el trabajo de investigación debería “desbordar el discurso normal de la investigación” (1987, 106)¹⁹.

5. Conclusiones ¿Cómo mejorar la calidad de las preguntas?

Llegados y llegadas a este punto, resulta preciso señalar el carácter fragmentario y provisorio de todo lo planteado previamente y por qué no -incluso- anularlo. Vislumbrar horizontes de escritura no académica, como procuramos hacer en las páginas precedentes, supuso para nosotros y nosotras, asumir la tarea en términos de reto y desafío. Supuso reconocerla como promesa de un espacio de experimentación no administrado por la práctica de la violencia normatizada en el discurso científico.

Cada una de nuestras ideas y opiniones acerca de los modos de hacer, pensar y sentir la investigación, a partir de experiencias propias en el contexto académico que compartimos (la Universidad Nacional del Nordeste, en la ciudad de Resistencia Chaco), dan cuenta de la fragilidad como fondo común de todas y cada una de nuestras reflexiones.

En el intento emancipatorio de alejarnos de las reglas del llamado “conocimiento científico” y la “academia” arribamos finalmente un texto *casi* académico con atisbos de experimentación literaria. Un texto situado a medio camino, un “texto-entre” lineamientos formales de estándares de calidad científica y deijos poéticos irresueltos. Un texto que no llega a bastarse cabalmente a sí mismo como expresión de lo divergente respecto de la ortodoxia científica imperante. Un texto tímidamente desplegado –provisoriamente tal vez– en la fragilidad de los fragmentos y restos que “no se dejan conocer y atrapar plenamente por las lógicas instrumentales” (Galuppo, 2020, 135) del saber.

La promesa de otras tramas de escritura sin organización jerárquica prefijada, permanece no obstante como horizonte abierto en nuestros propios contextos de producción artística, de investigación y docencia.

Lo que desoculta (sin llegar a evidenciar plenamente) la decisión de ensayar mediante la escritura-como-montaje y el procedimiento experimental de la repetición, es –en términos de Galuppo (2020, 100)– “la potencia de la reflexión como combate irresoluble”. Lo desplegado en este texto resulta entonces –tal vez– la tentativa por alcanzar “ese punto de las contradicciones internas que desmantelan

¹⁹ Leo Masliah, enseñando cómo hacer poesía (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=qwWEAAQmgBo>), o Las Bistec, enseñando Historia del arte (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=0s4XhKOHfkg>), son claros ejemplos de cómo promover la investigación desbordando el discurso normal de la investigación.

la lógica engañosa del signo, del sentido pleno y de la autoridad que produce verdad y atrapar allí, de modo flagrante, las maquinaciones supuestas en la relación directa o transparente entre los signos y las cosas” (Galuppo, 2020, 100).

“Se intentó, pero no se pudo, una escritura que hablara lo menos posible” (Percia, 2020, 8). Mediante la escritura dijimos, expusimos, argumentamos. De allí entonces podemos entrever conclusiones. Una de ellas es que la repetición es un mecanismo frágil y por ello mismo, altamente potente para ensayar configuraciones abiertas a la multiplicidad y a las contradicciones.

Recurrir al procedimiento de la repetición como estrategia de escritura no responde a la mera arbitrariedad caprichosa de quienes nos propusimos redactar el artículo. Responde, por el contrario, a una motivación epistémica y estética acerca de las formas de concebir y experimentar el texto a medida que se fue desplegando la repetición (y con ella la multiplicidad y la contradicción).

El texto redunda así en la posibilidad –necesidad a veces– de exponer un procedimiento que apoyado en el ensayo explora modos fugaces de argumentar. El texto expone, presenta una posible modalidad de escritura que no llega a formularse como una metodología, pero tampoco como mero vehículo para comunicar resultados de investigación²⁰.

La puesta –y apuesta– en escritura de este texto constituyó en sí un proceso de indagación para nosotros y nosotras; por lo que –como anticipamos en la introducción– no buscamos comunicar resultados de una investigación previa como podría esperarse convencionalmente de un artículo científico sino emprender una indagación acerca de los modos de escribir en la academia durante el trayecto de escritura de este texto. Si bien nos apoyamos en experiencias previas desarrolladas en el marco de proyectos de investigación y docencia personales y grupales, lo hicimos a modo de proponer posibles “amarres” a la deriva experimental de la escritura.

Ello entraña indefectiblemente riesgos. Los asumimos, por una voluntad de conocimiento disidente, una intención de abandonar y a la vez “abrazar un orden y una pulcritud que nos acerquen a los procesos científicos” (Ramírez Serrano, 2013, 69). Los asumimos, aun sabiendo que “aceptar y elucidar la contradicción (...) supone salirse de esos lugares desde los cuales habla la autoridad en términos de verdad, pero que solo habla en esos términos con el fin de constituir determinadas disposiciones de mundo necesarias para la legitimación y el sostenimiento de determinados poderes” (Galuppo, 2020, 100).

¿Se sale de esos emplazamientos? Consideramos que sólo por momentos. Se sale provisoriamente, siempre provisoriamente, por atajos. Algunos de ellos fueron aquí las sombras. Las sombras nos permitieron –al menos por un momento– alejarnos de las imágenes que abrevan del cálculo utilitario de una razón que conceptualiza. Una razón que afirma la existencia de datos visuales según categorías preestablecidas. Las sombras –por el contrario– nos acercaron a la potencia de las sensaciones

20 Ello da cuenta, en términos de Lunsford (2015, en Molinari, 2022, 79), “que la escritura es ‘epistémica’, es decir, que “no simplemente registra pensamiento o conocimiento, sino que tiene la capacidad de realmente producir pensamiento y conocimiento”.

discordantes y las apreciaciones disonantes. Desmantelaron –fugazmente– la presencia absoluta y transparente de las imágenes en una remisión inagotable, una constelación sensible que nos permitió experimentar en este texto, la tentativa de des-anudar lo visible y lo decible. Recurrir a la potencia de las sombras nos permitió transitar las tensiones irresueltas entre lo decible y lo visible, nos permitió bordear su anudamiento precario.

Lo que decimos no necesariamente pueda verse reflejado en estas páginas. Lo que dijimos antes, lo que estamos diciendo ahora, se disemina por acción de fuerzas contradictorias “en un torrente de interrogaciones que ya no volverán a su cauce, pero tampoco se estancarán en un bálsamo” (Galuppo, 2020, 10) de afirmaciones conclusivas.

Preguntarnos por las preguntas supone una *otra* forma de concluir. Planteamos preguntas, no para responderlas, ya que las respuestas tienden a clausurar, mientras que las preguntas son siempre desestabilizadoras, inspiran y habilitan un gesto-acción de “austeridad” frente a tanta arrogancia desplegada. Preguntarnos por las preguntas es una invitación a reflexionar sin concluir.

¿Cómo hacerle frente al legado colonial del saber, el poder y del sentir? ¿Cómo escapar a la obsolescencia de ciertos (si no todos) los paradigmas científicos-artísticos y a la necesidad de repensar y des-aplicar las metodologías aprendidas como recetas asfixiantes y no como meras reglas convencionales del juego (el juego de hacer investigación, de hacer arte)?

¿Cómo romper con los prejuicios que determinan y condicionan nuestros actos, de manera de evitar ser actuados por aquellos y de actuar de manera impensada proponiendo alternativas distintas a las dominantes?

Para mejorar la calidad de las preguntas quizá sea necesario pensar los presupuestos en los que se asientan. Entre ellos, el legado colonial de saber y poder configurado en las gramáticas lumínicas de nuestro lenguaje. Existen supuestos que conforman alianzas de las cuales resultan las preguntas y a las cuales creemos responder cuando en realidad la decisión es una obligación entre sus siniestras y dicotómicas alternativas. Optamos entre los virtuales disponibles en la gramática del lenguaje. Responder es entonces la decisión obligada entre alternativas dicotómicas.

La conclusión necesaria es entonces a descuartizar preguntas deconstruyendo las alianzas estructurales que fabulan la lógica de lo posible. Deconstruir las alianzas que fabulan la lógica de lo posible permite entonces descuartizar las preguntas y deconstruir las alianzas que fabulan la lógica de lo posible. Ir contra la matriz del escenario donde se forjan. Preguntar, es siempre preguntarse por el escenario del que emerge lo preguntado.

De esta forma, las preguntas ganan en potencia cuando se sitúan en el *entre*, cuando no responden por un sí o por un no. Y lo que está en el *entre*, sólo puede ser fabulado por la imaginación.

¿Cómo abandonar la arrogancia y la banalidad de los discursos del arte, la ciencia y la investigación? Admitiendo tal vez el derecho a no saber qué responder, para poner en duda la existencia misma de la

réplica (Barthes, 2004, 163), lo instantáneo de la réplica. Dar lugar al tiempo del eco (no de la respuesta), y la necesidad del silencio antes de volver a hablar, enunciar, escribir.

No responder, dar un eco, una deriva a ciertas cosas que nos fueron dichas y que reproducimos.

Empezar por el final (con las preguntas, o por el medio, con las consignas de desobediencia, o entremezclar todo). Probar a no revelar las consignas, plantear directamente las “respuestas” sin aludir a las consignas o aludiendo implícitamente. Arriesgar otro tipo de escritura-composición.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (2001). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura* (pp. 23-53). Barcelona: Columna.
- Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el método. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 5-8.
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Blasco, S. (Ed.) (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Borgdorff, H. (2007). El debate sobre la investigación en las artes. *Dutch Journal of Music Theory, Amsterdam School of the Arts*, 12, (1), 1-17.
- Borgdorff, H. (2012). The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia (PhD thesis, Faculty of Humanities, Leiden University). LUP Dissertations. Amsterdam: Leiden University Press (LUP). Recuperado de: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/18704>.
- Borgdorff, H. (2017). ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística. *Revista de Arte Entre Diálogos*, 5, 1-8.
- Borgdorff, H. A., Peters P. & Pinch T. (2020). Dialogues between artistic research and science and technology studies: an introduction. In H. A. Borgdorff, P. Peters & T. Pinch (Eds.). *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies* (pp. 1-15). New York: Routledge.
- Brown T. (et al.) (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casati, A. (2014). *El descubrimiento de la sombra*. Madrid: Debate.
- Cóccaro, V. (2019). Pablo Katchadjian: de la máquina de lectura a la máquina de escritura. *Revista Laboratorio*, 15, 1-20. <https://doi.org/10.32995/rl15201635>.
- Durán Castro, M. (2011). La escritura en las disciplinas artísticas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 5-12.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Feliu, J. & Lajeunesse, S. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. *Athenea digital*, 12, 262-271.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105- 116). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Galuppo, G. (2020). *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes desde la vida dañada*. Buenos Aires: Verpoder Ediciones.
- Galuppo, G. (2018). *El cine como promesa*. Buenos Aires: Editorial San Solei.

- Gimeno, J. (2012). Reflexiones críticas desde los márgenes sobre la producción de conocimientos para una acción transformadora. *Cultura, Hombre, Sociedad*, 22 (2), 141-180.
- Gómez Moreno, P. (2021). *Calle 14: entre la institucionalidad y la desobediencia epistémica*. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 17 (31), 10-15. <https://doi.org/10.14483/21450706.18753>.
- González Castro, C. (2018). Hacia una metodología del proceso creativo y su validación en el ámbito de investigación académico. *Revista de investigación en artes visuales*, 59 (2), 59-69. <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.9119>.
- González Puche, A. (2011). ¿Documentar la creación o documentarse para la creación? *En Creación, pedagogía y políticas del conocimiento* (pp. 42-50). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Grande, H. (2013). Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue. *En Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 87-104). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Grüner, E. (2013). *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Guerrero Arias, P. (2012). Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología. *Revista Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, 13, 200-208.
- Guerrero, Arias, P. (2010). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*, 4 (5), 80-95. <https://doi.org/10.12957/teias.2020.53737>.
- Heler, M. (2004). *Ciencia incierta. La producción social de la ciencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Lakkof, G. & Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lamela Adó, M. D., & Mussetta, M. (2020). Apropiación transgresiva y multimodalidad en la investigación académica: propuestas de escritura. *Revista Teias*, 21 (63), 265-281.
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- Lizcano, E. (2007). Ser/No Ser y Ying/Yang/Tao. Dos maneras de nombrar: dos maneras de sentir, dos maneras de contar. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 1 (1), 151-161.
- Maillard, C. (2014). *India*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pretexto.
- Marin Viadel, R. (1998). El espacio de la "IENA". ¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones de bellas artes? *En La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate* (pp. 87-98). Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Montoya López, A. (2006). La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión. *Artes. La Revista*, 12 (6), 15-20.

- Mussetta, M., Adó, M. & Peixoto, B. (2021). La escritura académica fuera de sí: la multimodalidad como potencia expansiva. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, 18 (54), 382-400.
- Molinari, J. (2022). *What Makes Writing Academic. Rethinking Theory for Practice*. London: Bloomsbury Academic.
- Percia, M. (2020). *Sensibilidades en tiempos de hablas del capital*. Adrogué, Argentina: La Cebra.
- Ramírez Serrano, J. (2013). ¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte. En S. Blasco (Ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 63-72). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Reyero, A. & Navas, M. (2021). Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas: hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16 (2), 196-217.
- Scavino, D. (1999). *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós.
- Setern, G. (2020). *Composición como explicación*. La Plata: Barba de Abejas.

Reseñas Curriculares

Alejandra Reyero es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), CONICET/UNNE. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), dependiente del IIGHI- CONICET. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Maia Navas es artista, curadora, investigadora. Licenciada en Artes y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes. Licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Salta y maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Gabriel Iribarne es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina). Profesor de Fundamentos de filosofía (UCES) e Introducción al conocimiento Científico (Fadycc-UNNE). Se desempeña también como docente en un ciclo de articulación terciario orientado a la formación en auxiliar docente para egresados de escuelas para adultos en el instituto Rodolfo Walsh (Escuela Mariano Ferreyra). Participa y coordina distintos grupos de investigación locales enfocados en la lectura e interpretación del pensamiento foucaultiano aplicado a problemas actuales.

Héctor Bentolila es Magister en Metodología de la Investigación Científica y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Docente Titular, es profesor de Filosofía del Lenguaje en Facultad de Humanidades (UNNE) y de Introducción al Conocimiento Científico en Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE). Es Investigador categorizado III del Programa de Incentivos del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la República Argentina. Se especializa en temas de filosofía del lenguaje, epistemología e historia de la ciencia como Director e integrante de Proyectos de Investigación en Filosofía de la UNNE.