

# ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD  
**ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

## Investigación artística: Coordenadas para repensar la producción de conocimiento en la universidad\*

*Artistic research: Coordinates for rethinking university knowledge production at the university*

**Marcello Chiuminatto Orrego \*\***

Universidad de Playa Ancha.

 <https://orcid.org/0000-0001-5188-6989>

**Resumen.** La investigación artística surge como un campo que interroga los modos de sentir, decir, pensar y validar el conocimiento ante las formas hegemónicas consolidadas en la academia. Desde esta premisa, el artículo desarrolla en un primer momento una revisión temática que funciona como marco epistemológico de la investigación artística, articulando debates en torno a la legitimación académica de las artes, las tensiones con el paradigma científico-positivista, su dimensión política descolonizadora y la reivindicación de la subjetividad y la corporalidad como fuentes legítimas de saber. En un segundo momento, estas coordenadas se cruzan como enfoques analíticos para el entendimiento de la obra de música improvisada *Ozu's Dream* (Simon Rose 2017), movilizando los aportes del conocimiento situado, la filosofía del cuerpo y del movimiento y la noción de espectador emancipado para pensar la improvisación musical como escena de investigación artística situada. Se argumenta que esta doble operación —epistemológica y analítico-performativa— muestra cómo la práctica artística como investigación plantea desafíos que trascienden los paradigmas tradicionales, abriendo caminos hacia conocimientos corporizados, relacionales y tácitos que reconocen a la investigación-creación como un modo legítimo de producción de saberes en la universidad.

**Palabras claves:** Investigación Artística, Investigación-Creación, Conocimiento Tácito, Práctica Artística como Investigación

\* Financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, línea de Investigación y Registro, año 2024, Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, Folio 728712.

\*\* Doctor en Educación, Universidad de Barcelona. Correo electrónico: marcello.chiuminatto@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.



**Abstract.** Artistic research emerges as a field that questions the ways of feeling, speaking, thinking, and validating knowledge in the face of hegemonic forms consolidated in academia. From this premise, the article first develops a thematic review that serves as an epistemological framework for artistic research, articulating debates around the academic legitimation of the arts, the tensions with the scientific-positivist paradigm, its decolonizing political dimension, and the vindication of subjectivity and embodiment as legitimate sources of knowledge. Secondly, these coordinates intersect as analytical approaches for understanding the improvised musical work *Ozu's Dream* (Simon Rose 2017), drawing on the contributions of situated knowledge, the philosophy of the body and movement, and the notion of the emancipated spectator to consider musical improvisation as a scene of situated artistic research. It is argued that this double operation —epistemological and analytical-performative— shows how artistic practice as research poses challenges that transcend traditional paradigms, opening paths towards embodied, relational and tacit knowledge that recognizes research-creation as a legitimate mode of knowledge production in the university.

**Keywords:** Artistic Research, Research-Creation, Tacit Knowledge, Practice Artistic as Research

## Introducción

La formalización de las artes dentro del ámbito universitario ha generado una profunda controversia respecto a la conceptualización de la investigación y a la validación del conocimiento producido fuera de los parámetros epistémicos de las ciencias tradicionales. Particularmente, a partir de la implementación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) y el Plan Bolonia en 2010, la investigación artística ha adquirido visibilidad institucional, revelando la necesidad de legitimar las artes como práctica investigativa, lo que ha generado tensiones inherentes entre la práctica artística y los cánones de la investigación científica tradicional (Borgdorff, 2012; Crespo-Martín, 2024).

Este proceso de institucionalización no está exento de paradojas. Mientras que la incorporación de la investigación artística a las estructuras universitarias promete reconocimiento y recursos, también impone marcos regulatorios que pueden resultar ajenos o incluso incompatibles con la naturaleza de la práctica artística. Como advierte Benavente (2020), una de las controversias de incorporar la investigación artística en la universidad es que la investigación —entendida según protocolos académicos tradicionales— adquiere prioridad por sobre el arte mismo.

En contextos donde el neoliberalismo académico privilegia la cuantificación de productos investigativos, la replicabilidad de procedimientos y la transparencia metodológica características del paradigma científico, existe el riesgo de que la práctica artística quede subordinada a imperativos de producción de conocimiento explícito que contradicen su naturaleza como forma de saber sensible e implícito. El arte, que antes operaba con autonomía en sus propios términos —mediante la indeterminación creativa y el silencio reflexivo—, se ve en cierta medida presionado a justificarse permanentemente mediante categorías investigativas que le son ajenas. Esta tensión plantea la pregunta fundamental: ¿Cómo puede la academia abrirse a otras formas de investigación que desbordan sus lógicas tradicionales, permitiendo la generación de conocimientos sensibles, encarnados y situados?

El presente artículo se propone, en un primer momento, examinar esta tensión constitutiva de la investigación artística a través de cuatro ejes temáticos fundamentales que emergen del análisis de fuentes clave del debate contemporáneo: (1) la legitimación académica de las artes como forma de conocimiento, (2) las tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista, (3) la dimensión política y el proyecto descolonizador del conocimiento, y (4) la centralidad del cuerpo, la experiencia y la subjetividad en la producción de saberes. Esta revisión configura un conjunto de coordenadas epistemológicas que, en un segundo momento, se aplican metodológicamente como enfoques analíticos a la obra *Ozu's Dream* de Simon Rose, entendida como modelo paradigmático de improvisación musical situada. Lejos de buscar una síntesis conciliadora, el artículo busca visibilizar puntos de fricción productiva desde los cuales la investigación artística puede contribuir a transformar la concepción misma de la academia y del conocimiento que de ahí emerge.

Desde el punto de vista metodológico, el artículo se estructura a partir de un análisis temático de la literatura especializada, concebido como una instancia previa y constitutiva del análisis de la obra abordada. El análisis temático se entiende como una estrategia cualitativa de revisión e interpretación de textos orientada a identificar patrones de sentido, núcleos conceptuales y ejes problemáticos recurrentes en un corpus teórico delimitado. Siguiendo los planteamientos metodológicos desarrollados por Virginia Braun y Victoria Clarke (Kushnir, 2025), el procedimiento no persigue una síntesis exhaustiva ni descriptiva de la bibliografía, sino la construcción de temas analíticos operativos. Estos temas funcionan en la segunda parte del escrito como marcos interpretativos que permiten articular el análisis de la obra, orientando la lectura del caso desde problemáticas efectivamente movilizadas en el debate contemporáneo. En este sentido, los enfoques analíticos aplicados al estudio de caso no son definidos de manera previa o normativa, sino que emergen del diálogo crítico entre literatura, problema de investigación y práctica artística, permitiendo abordar la obra como un espacio activo de producción de conocimiento situado.



## Legitimación académica de las artes como forma de conocimiento

La pregunta por la legitimidad de las artes como forma de conocimiento no es nueva, pero adquiere particular urgencia en el contexto de la reforma universitaria impulsada por el proceso de Bolonia en Europa. Como documenta Crespo-Martín (2024), es a partir de las reformas universitarias iniciadas en la década de 1990 y la creación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) cuando el arte entra a formar parte de la educación superior de forma extendida, evidenciándose en la creación de estudios de doctorado y programas de especialización en artes.

No obstante, las bases conceptuales que sustentan esta legitimación en el ámbito universitario se originan en periodos precedentes. Read (1943/1982) estableció tempranamente la distinción fundamental entre educar “para el arte” (orientado a la formación de artistas profesionales) y educar “a través del arte” (entendido como el uso de la práctica artística para el desarrollo humano integral). Read sostiene que ninguna otra disciplina puede generar un desarrollo tan completo del ser humano como las artes, precisamente porque logran integrar aspectos que otras áreas mantienen disociados que se relacionan con la sensación y el pensamiento, la imagen y el concepto, la intuición y la reflexión. Esta perspectiva epistemológica concibe las artes como una forma privilegiada de conocimiento que articula las dimensiones cognitivas, afectivas y sensoriomotrices del ser humano (Bejarano-Coca, 2024).

## Tipologías de la investigación artística

Una de las contribuciones que ha permitido la legitimación académica de la Investigación Artística (IA) está cimentada en la distinción tipológica que establece las diferentes relaciones posibles entre el arte y la investigación. La primera conceptualización clave, que sirve de referencia basal, proviene de Frayling (1993) en su trabajo *Research in Art and Design*. Esta clasificación fue pionera al segmentar las actividades relacionadas con el arte y el diseño, sentando las bases para el intenso debate ontológico, epistemológico y metodológico que rodea la validación del conocimiento generado por la investigación artística. Frayling delineó tres modalidades de investigación, que se diferencian según la relación establecida entre el sujeto investigador y el objeto artístico, una propuesta que emergió en el contexto del crecimiento de los programas de posgrado en arte en Gran Bretaña.

La primera modalidad definida por Frayling es la Investigación *Dentro del Arte y el Diseño* (Research into Art and Design). Esta corresponde a la forma más tradicional de investigación académica, frecuentemente asociada a las Humanidades, siendo conceptualizada como investigación *sobre* las artes. Metodológicamente, es predominantemente reflexiva e interpretativa, caracterizándose por mantener una distancia teórica, donde el objeto de estudio (la obra o el evento artístico) permanece inalterado por la mirada investigadora. Esta categoría engloba la investigación histórico-artística, estética, social, crítica, iconográfica y técnica.

La segunda modalidad es la Investigación *A Través del Arte y el Diseño* (Research through Art and Design), cuya inspiración se halla en la distinción educativa original de Read (1982) sobre educar a través de la práctica. Este enfoque es el que sienta las bases para valorar la práctica artística como un proceso transparente susceptible de ser analizado para responder a cuestiones teóricas.

La tercera modalidad, Investigación *Para el Arte y el Diseño* (Research for Art and Design), es considerada la categoría fundamental para la IA. Frayling (1993) la describió como aquella cuyo producto final es un artefacto (obra), donde el conocimiento o el pensamiento está de alguna manera incorporado en el artefacto. En esta modalidad, el objetivo primario de la comunicación puede ser visual, icónico o imaginístico, no primariamente verbal, planteando así el desafío de la validación académica en términos de *conocimiento tácito*.

El establecimiento de la tipología de Frayling (1993), si bien crucial para la legitimación inicial, generó controversias terminológicas y conceptuales que impulsó la necesidad de una mayor rigurosidad en la definición de la IA. En este sentido, teóricos como Henk Borgdorff (2006; 2012) reformularon la clasificación, derivando en tres categorías que clarifican la naturaleza de la Investigación Artística:

- *Investigación Sobre las Artes* (Perspectiva Interpretativa): Esta tipología asimila la primera categoría de Frayling. Es una investigación sustentada desde el posicionamiento teórico, cuyo objeto de estudio es la práctica artística en sentido amplio. En este caso, el objeto de investigación no es intervenido, sino estudiado y analizado por el investigador. Esta aproximación es propia de las disciplinas académicas del área de las humanidades (como la Historia del Arte, Sociología del Arte, Musicología) y se aborda desde la reflexión y la interpretación, ya sea de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, descriptiva o explicativa.

- *Investigación Para las Artes* (Perspectiva Instrumental): Esta categoría contempla la investigación aplicada en la que el arte pasa de ser el objeto de investigación a ser el objetivo investigador. La investigación provee descubrimientos, herramientas facilitadoras o conocimientos instrumentales para la práctica. Algunos ejemplos incluyen investigaciones sobre nuevos materiales o estudios sobre aspectos técnicos. Los resultados obtenidos se ponen a disposición de la práctica artística, beneficiando tanto el proceso creativo como la obra final.
- *Investigación En las Artes* (Perspectiva de la Acción): Esta es la categoría más compleja y corresponde a la Investigación Artística (IA) propiamente dicha — asimilando la tercera categoría de Frayling. Aquí, la labor del investigador y su propia práctica están íntimamente ligadas, pues la práctica artística constituye una parte fundamental e indisoluble tanto del proceso investigativo como de los resultados. Teoría y práctica artística conforman una unidad, donde conceptos, teorías, experiencias y convicciones se entrelazan con las prácticas artísticas. La principal divergencia con Frayling radica en que Borgdorff se centra en la ausencia de una separación fundamental entre teoría y práctica, buscando estructurar facciones del conocimiento que se expresan a través del proceso creativo y se materializa en el producto artístico mismo (Crespo-Martín, 2024).

La discusión académica posterior se ha centrado en el desafío epistemológico inherente a la investigación en las artes vinculado con reflexionar acerca de cómo el conocimiento tácito y no verbalizable, que Frayling señaló como comunicación visual o icónica, puede ser validado y transferido dentro de un sistema académico que tradicionalmente prioriza la comunicación escrita. En consecuencia, la IA busca establecerse como una indagación disciplinada que cumpla con criterios que le permitan distinguir *la práctica artística propiamente tal de aquella que califica como generación de conocimiento válido en un sentido investigativo. La definición más ampliamente aceptada establece que la práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos* (Borgdorff, 2006, p. 27). Esto implica que la investigación artística debe formular preguntas pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte, emplear métodos experimentales y hermenéuticos que articulen el conocimiento tácito encarnado en obras y procesos artísticos, documentando y difundiendo sus resultados de manera apropiada.



La distinción tipológica propuesta por Frayling (1993) y su posterior reformulación por Borgdorff (2006; 2012) constituyen la iniciación teórica fundamental para legitimar la IA y el punto de inicio para otras propuestas emergentes. En este sentido, la Investigación Basada en Artes (IBA) emerge a principios de los años ochenta como respuesta conceptual, epistemológica y metodológica al giro narrativo ocurrido en las Ciencias Sociales, permitiendo incorporar métodos y procesos creativos artísticos para producir conocimiento (Piccini, 2012). Como señala McNiff (1998), figura clave en la articulación de esta noción, la IBA se sostiene en la comprensión de que no se puede definir su resultado de manera anticipada, pues su planificación se basa en la incorporación de experimentos que surgen durante el desarrollo, incluso contra la voluntad del investigador. Este modo de producción de conocimiento no persigue certezas sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y la configuración de lugares no explorados. Para Barone y Eisner (2006), la IBA constituye un tipo de investigación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos —literarios, visuales y performativos— para desvelar aspectos de la experiencia que permanecen invisibles en otros tipos de investigación, mientras que Mullen (2003) destaca que fortalece la dimensión participante del investigador al utilizar formas emocionales y cognitivas de producir conocimiento.

Los tres pilares básicos de la IBA —perspectiva literaria, visual y performativa— constituyen modos diferenciados de abordar la experiencia investigativa (Barone & Eisner, 2006; Hernández, 2008). La perspectiva literaria concibe la escritura —narrativa, poética o ficcional— como forma legítima de indagación y producción de conocimiento. Su foco está en la experiencia, la subjetividad y la imaginación, más que en la objetividad del dato. Busca transmitir comprensión sensible y emocional donde el relato se vuelve método, análisis y obra a la vez. La perspectiva visual o artística incorpora metodologías como la autoetnografía y la a/r/tografía para tensionar la separación entre quien investiga y la imagen/texto como productoras de sentido, priorizando lo sensorial, lo material y lo simbólico como formas de pensamiento. En ella, ver, hacer y conocer se entrelazan en un mismo gesto investigativo. La perspectiva performativa, centrada en la práctica y la acción artística desde los estudios performativos, ha sentado las bases de las discusiones sobre la práctica artística como investigación, poniendo el foco en la dimensión procesual sin distinciones jerárquicas entre investigación y práctica. Las preguntas de investigación en la IBA conforman un aparato movilizador que experimenta transformaciones producto de una constante retroalimentación con las cualidades del proceso.

En el contexto hispanohablante y de la investigación educativa, la obra de Hernández (2006; 2008) emerge como una clave de referencia que adopta, aclara y difunde este modelo tripartito. Mientras Borgdorff desarrolla su conceptualización desde la práctica artística situada en escuelas de arte y conservatorios europeos, Hernández traslada y adapta estas ideas al campo de la investigación educativa, específicamente en el contexto de la educación artística y los estudios de las artes visuales.

Su contribución ha sido determinante para hacer accesible y operativa la investigación artística en universidades, particularmente en España y América Latina. Hernández (2008) cuestiona las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que hacen hablar a la realidad, abriendo espacios para formas alternativas de producción de conocimiento. La IBA vincula la investigación y las artes desde una doble relación fundamental, por un lado, una dimensión epistemológica-metodológica que cuestiona las formas hegemónicas de investigación positivista, proponiendo que la experiencia artística constituye una forma legítima y genuina de conocimiento siguiendo la tradición deweyana (Dewey, 1934); por otro lado, una dimensión representacional que utiliza procedimientos artísticos —literarios, visuales, performativos— para dar cuenta de los fenómenos y experiencias investigadas como formas autónomas de producción de sentido.

### **El debate sobre la generación de conocimiento en la investigación artística**

El debate sobre la generación de conocimiento en la investigación artística y cómo se diferencia de otras formas de saber académico constituye uno de los núcleos teóricos más complejos del campo. Borgdorff (2012) desarrolla una comprensión de cómo la práctica artística produce y encarna conocimiento, construyendo su análisis a partir de distinciones filosóficas fundamentales que cuestionan la primacía del conocimiento proposicional en la academia occidental. En primer lugar, retoma la distinción clásica de Ryle (1949) entre conocimiento proposicional saber qué y conocimiento procedimental saber cómo, pero la expande y la ubica específicamente en el contexto artístico. El conocimiento proposicional es el saber teórico, declarativo y verbalizable, el tipo de conocimiento que tradicionalmente ha dominado la universidad. El conocimiento procedimental, por contraste, es el saber práctico encarnado en habilidades, competencias y destrezas que se manifiestan en el hacer. Este tipo de conocimiento, siguiendo a Polanyi (1967), es en gran medida tácito porque de alguna manera sabemos más de lo que podemos decir. Esta dimensión del conocimiento encarnado se fundamenta en la fenomenología de Merleau-Ponty (1962), quien argumenta que el cuerpo no es un mero vehículo del conocimiento sino su condición de posibilidad, es decir, conocemos el mundo mediante nuestra corporalidad, a través de un saber pre-reflexivo que precisamente precede y fundamenta toda conceptualización abstracta.

Lo crucial para Borgdorff (2012) es que el conocimiento artístico no se reduce a ninguno de estos dos tipos, sino que constituye una forma específica que los integra y los trasciende. La práctica artística genera un conocimiento que es simultáneamente material y conceptual, sensible e inteligible, performativo y reflexivo, configurando un saber que está situado, dependiendo del contexto específico de producción, de forma encarnado, es decir, reside en cuerpos, gestos, percepciones y se actualiza en la acción creativa misma. Anteriormente, Schön (1998) ya había iniciado esta perspectiva al introducir el concepto de conocimiento en acción, aquel saber tácito, implícito y situado que los profesionales ponen en juego espontáneamente al resolver problemas en la práctica, ajustando y tomando decisiones mientras actúan, sin necesariamente poder formular ese conocimiento de manera teórica o verbal.

Esta capacidad, esencial para contextos complejos e inciertos, se potencia a través de la reflexión tanto en la acción como sobre la acción, dando lugar a un aprendizaje auténtico y continuo basado en la experiencia concreta y la revisión crítica de la propia práctica. Carter (2004) profundiza esta dimensión material mediante el concepto de pensamiento material (material thinking), entendido como una forma de conocimiento que surge de la interacción directa y creativa entre el artista y los materiales en el proceso de producción artística, donde la experimentación, la manipulación y la respuesta a las cualidades propias del material no son solo medios para alcanzar una idea preconcebida sino agentes activos que co-construyen sentido y conocimiento junto con el propio sujeto creador. El pensamiento material implica que las obras de arte se desarrollan colaborativamente entre intenciones humanas y posibilidades, sugerencias o resistencias de los materiales, de modo que la lógica de la práctica artística reside en ese diálogo dinámico y performativo entre acción y materia, expandiendo el campo epistemológico más allá del razonamiento verbal o conceptual hacia saberes incorporados, tácitos y situados en la experiencia corporal y sensorial.

Borgdorff (2012) propone además lo que denomina una metafísica del arte después de su caída, una metafísica naturalizada, pos-hegeliana, que busca acceder al sentido inherente de las prácticas artísticas. Específicamente, articula sus reflexiones sobre la epistemología y la metafísica de la investigación artística a partir de los marcos del realismo, el no-conceptualismo y la contingencia. La primera, el realismo, hace referencia a que la investigación artística concierne y afecta los fundamentos de nuestra percepción, nuestra comprensión y nuestra relación con el mundo y otras personas, no como reflejo pasivo de una realidad externa sino como participación activa en la configuración de realidades mediante la experiencia estética y sensible. La segunda, el no-conceptualismo, implica que la investigación artística es pensamiento material, la articulación de conocimiento y experiencia no-proposicional encarnados en obras de arte y procesos creativos, operando mediante registros sensibles, afectivos y materiales que no se dejan reducir completamente a formulaciones verbales o conceptuales.



Eisner (1998) anticipa estas ideas al argumentar que las diferentes formas simbólicas generan formas distintivas de conocimiento que no son intercambiables ni traducibles entre sí, es decir, el conocimiento artístico no es una versión menos rigurosa del conocimiento científico, sino una forma cualitativamente diferente de comprender y representar la experiencia humana. La tercera, la contingencia, alude a que la investigación artística implica procesos y saberes que surgen en contextos específicos, son situados y abiertos a la transformación, en cierta medida, las respuestas artísticas no son universales ni necesarias, sino que dependen de circunstancias concretas, de encuentros y de la indeterminación inherente a la creación. McNiff (1998) sostiene que la esencia de la investigación artística radica precisamente en esta apertura a lo imprevisto, donde el conocimiento emerge mediante experimentación que frecuentemente contradice las intenciones iniciales del investigador, revelando dimensiones de la experiencia que ningún protocolo predefinido podría capturar.

Un aspecto fundamental de la propuesta de Borgdorff (2012) es su defensa de formas no discursivas de presentación del conocimiento artístico, argumentando que la documentación y difusión de la investigación artística no puede limitarse a textos académicos tradicionales. Propone el concepto de *exposición*, es decir, a través de una presentación que no representa exclusivamente de forma escrita el conocimiento artístico sino que lo presenta mediante la articulación de materiales artísticos, procesos documentados y reflexiones que operan en múltiples registros —visual, sonoro, textual, performativo—. Esto no significa abandonar el discurso verbal, sino complementarlo con formas híbridas de presentación donde el conocimiento encarnado en la práctica artística pueda manifestarse sin ser completamente traducido a lenguaje proposicional. Como señala Borgdorff, bajo la mirada reflexiva del pensamiento, el objeto artístico mismo comienza a hablar.

Esta perspectiva multimodal es adoptada explícitamente por plataformas como el *Journal for Artistic Research* (JAR)<sup>2</sup> y el *Research Catalog* (RC)<sup>3</sup>. JAR utiliza el formato de exposición como núcleo de su sistema de publicación, permitiendo a los investigadores combinar texto, imágenes, audio, video y documentación de procesos en entornos web expandibles, lo que desafía el predominio del formato escrito tradicional y permite presentar la investigación artística en toda su complejidad material y sensorial. El RC, por su parte, es el entorno digital diseñado para albergar, construir y compartir estas exposiciones multimodales, funcionando como una infraestructura abierta en la que artistas-investigadores pueden diseñar, presentar y difundir investigaciones a través de métodos visuales, sonoros y performativos, favoreciendo así la innovación formal y la apertura epistémica propia de la investigación en artes.

---

<sup>2</sup> <https://www.jar-online.net/>

<sup>3</sup> <https://www.researchcatalogue.net/>

El conocimiento producido en la investigación artística configura una constelación compleja y dinámica, donde se entrelazan diversas dimensiones que coexisten en permanente diálogo. Por una parte, las dimensiones proposicionales abarcan las reflexiones teóricas, las contextualizaciones y las interpretaciones que otorgan sentido conceptual a la práctica; junto a ellas, las dimensiones procedimentales se expresan en las habilidades, técnicas y saberes-hacer que sostienen el proceso creativo y lo vinculan con la experiencia material del oficio. A este entramado se suman las dimensiones tácitas, aquellas que emergen desde la intuición, la sensibilidad y el conocimiento corporizado que no siempre puede ser traducido al lenguaje discursivo. En estrecha relación, las dimensiones performativas revelan el saber que acontece en el mismo acto de crear o interpretar, donde el pensamiento se encarna en la acción. Finalmente, las dimensiones materiales inscriben ese conocimiento en la obra misma, en su textura, su forma y su presencia sensible. Esta comprensión amplía los horizontes epistémicos más allá de la hegemonía del lenguaje discursivo y la conceptualización verbal, reconociendo que el cuerpo, la materia y la experiencia sensible constituyen fuentes genuinas de producción de sentido y transformación de realidades (Bardet, 2023; Bejarano-Coca, 2024; Borgdorff, 2012; Crespo-Martín, 2024; López-Cano, 2024; Rose, 2024)

### **Tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista**

La integración de la investigación artística en las estructuras universitarias ocurre en un contexto donde el paradigma científico-positivista mantiene una posición hegemónica en la definición de lo que constituye conocimiento reconocido como válido. La tradición dualista que ha marcado el pensamiento occidental durante casi tres siglos ha establecido una separación entre objeto observado y sujeto observador, asumiendo que sólo un observador ajeno al fenómeno analizado puede ser neutral (Bejarano-Coca, 2024). Esta perspectiva positivista, fundamentada en la idea de no admitir como válidos otros conocimientos más allá de aquellos que proceden de la experiencia observable y verificable empíricamente (Hernández, 2006; Bejarano-Coca, 2024), contradice la naturaleza intrínsecamente reflexiva y subjetiva de la práctica artística. El cánón epistémico basado en la objetividad, la replicabilidad y la verificabilidad, propio del método científico, se torna problemático cuando se extrapola a ámbitos como el arte, cuya fuerza ontológica radica en su irreductibilidad, su singularidad contextual y su potencialidad interpretativa.

No obstante, el propio paradigma científico ha sido objeto de profundos cuestionamientos. El giro narrativo en las ciencias sociales marcó una ruptura decisiva con el modelo clásico y con las concepciones objetivistas heredadas del positivismo. Surgido en la década de 1980, en el contexto de la llamada crisis de la representación, supuso el reconocimiento de que la realidad social no puede conocerse mediante la observación neutral ni la verificación empírica, sino a través de la comprensión de los significados que los sujetos otorgan a sus experiencias (Hernández, 2008; Bruner, 1991; Connelly & Clandinin, 1995).

Como señala Bruner (1991), el conocimiento humano trasciende la concepción de operar en clave lógica y demostrativa, sino también narrativa, en tanto forma simbólica que articula las experiencias y dota de coherencia a la vida. Este desplazamiento epistemológico transformó el papel del investigador, ya no como observador externo, sino como narrador participante, cuya subjetividad, emociones y perspectiva situada constituyen parte legítima del proceso de conocimiento (Clandinin & Connelly, 1995).

El giro narrativo trasladó la atención de la explicación causal a la comprensión hermenéutica, reivindicando la narración, la biografía y el testimonio como formas válidas de indagación sobre lo humano. En lugar de perseguir la verdad universal, la narrativa busca resonancia y sentido compartido, siendo el relato una práctica interpretativa donde el significado se construye de manera dialógica. Este énfasis en la experiencia vivida abrió paso a metodologías como la investigación biográfico-narrativa, la autoetnografía y la investigación performativa, que articulan reflexión y acción a través del lenguaje estético y corporal. En el ámbito educativo y artístico, ello derivó en la Investigación Basada en las Artes (IBA), de la cual ya hemos hablado.

Estas metodologías asumen que los componentes sensible y emocional no son elementos periféricos o residuales de la investigación, sino que se integran como factores fundacionales de la experiencia artística entendida como indagación. Como sostiene Contreras (2013), el cuerpo, tradicionalmente relegado al rol de objeto de estudio, se erige como agente cognoscitivo y productor de sentido, desplazando la hegemonía del discurso verbal y racional. En esta línea, Hans Borgdorff (2012) argumenta que la práctica artística encarna un conocimiento situado y tácito —no proposicional ni discursivo— que puede ser mostrado y articulado a través de la experimentación y la interpretación, en lugar de limitarse a la descripción lingüística. Este conocimiento tácito, descrito por Polanyi (1967) y retomado por Niedderer (2007), constituye la base de la singularidad epistémica de la investigación artística, un saber que habita en la práctica, emerge en la acción y se comunica en la experiencia sensible. En consecuencia, los métodos artísticos transforman los materiales, gestos y situaciones en formas de pensamiento, revelando que lo sensible y lo cognitivo son dimensiones indisolubles de un mismo proceso de conocimiento.

En este punto, el pensamiento de Marie Bardet (2012; 2018; 2023) constituye una de las exploraciones más destacadas sobre el cuerpo como acontecimiento y lugar de conocimiento en la filosofía contemporánea. Sus escritos desarticulan el dualismo cartesiano que históricamente redujo el cuerpo a un objeto de observación o a una superficie pasiva sobre la que actúan la razón y la técnica. El cuerpo, se convierte en un nodo epistemológico, un territorio de pensamiento que es vivido, articulado desde el gesto y el movimiento como fuerzas conceptuales. Sus inquietudes emergen de preguntas que, con una atención especialmente situada en las proposiciones, buscan un desplazamiento epistemológico:



*“¿Cómo pensar menos sobre los cuerpos y más desde, entre, con, contra ellos, desde las irrupciones que provocan en los órdenes del pensar y en las maneras del conocimiento? ¿Cómo investigar menos sobre el arte y más desde, entre, con y contra las prácticas artísticas contemporáneas?” (Bardet, 2023)*

En diálogo con la fenomenología de Merleau-Ponty (1962) y con los estudios sobre el cuerpo de Butler (2010), Bardet propone una filosofía que no piensa *sobre* el cuerpo, sino *desde* él, llevando la noción de pensamiento físico más allá de la metáfora, el gesto no expresa el concepto, sino que es pensamiento en acto, una forma de saber que se despliega en la materialidad misma del cuerpo danzante. Desde esta perspectiva, el cuerpo es simultáneamente lugar de resistencia y de creación. Bardet transforma la danza e interroga las categorías del saber disciplinario moderno, basadas en la estabilidad y el control. Su noción de saber gestual desafía la separación entre logos y movimiento, mostrando que el conocimiento emerge en la fricción entre percepción, afecto y relación. El cuerpo no transmite significados preexistentes sino que los produce a través de su práctica, haciendo de cada movimiento una operación de pensamiento que desborda las gramáticas del lenguaje. El movimiento corporal se vuelve forma de insurrección sensible y cognitiva pues la acción se piensa a sí misma en el acto de moverse. Así, su filosofía del cuerpo no busca domesticar lo vivido en categorías teóricas ni estetizarlo como representación, sino habitarlo como un saber situado, feminizado y múltiple, capaz de pensar la diferencia sin abstraerla. Frente al cuerpo universal y abstracto del pensamiento occidental, Bardet recupera la potencia del cuerpo vivido, interdependiente, relacional y político, donde cada gesto es un punto de individuación en devenir, un umbral en el que pensar y moverse coinciden (Bardet 2012; 2018).

La reflexión sobre la demarcación conceptual entre práctica artística e investigación artística constituye uno de los núcleos teóricos más complejos de la epistemología contemporánea del arte. Borgdorff (2006; 2012) plantea que la diferencia no reside en la naturaleza de la práctica misma, sino en su orientación cognitiva ya que la práctica artística se convierte en investigación cuando asume la tarea de ampliar el conocimiento y comprensión del mundo a través de un estudio original realizado en y mediante procesos creativos. Esta transformación ocurre cuando el artista formula preguntas pertinentes en el contexto académico y artístico, cuando los métodos experimentales y hermenéuticos revelan un conocimiento tácito y encarnado y cuando los resultados del proceso se documentan y difunden dentro de la comunidad investigadora. Sin embargo, este marco genera tensiones inevitables, la exigencia discursiva de comunicabilidad puede diluir la densidad del gesto estético, amenazando la autonomía del arte con una racionalización excesiva (Benavente, 2020).

Esta fricción se prolonga en el ámbito institucional y adquiere especial visibilidad en los sistemas de evaluación universitaria, las cuales han operado históricamente sobre la base de métricas que premian la replicabilidad y la eficiencia, categorías incompatibles con la naturaleza procesual, experimental y situada de la investigación artística. En consecuencia, la legitimación universitaria del arte tiende a oscilar entre dos extremos, por una parte, su integración acrítica como disciplina académica homologable a las ciencias, por otro lado, su reducción a un objeto impropio de generación de conocimiento investigativo. Frente a esto, autores como Crespo-Martín (2024) reconocen en las reformas impulsadas por la *Coalition for Advancing Research Assessment* (CoARA, 2022) y la *Declaration on Research Assessment* (DORA, 2012) un horizonte alternativo para transformar los sistemas de evaluación académica. Ambas iniciativas internacionales promueven una valoración más plural, basada en la revisión cualitativa por pares y en el reconocimiento de la diversidad de resultados, trayectorias y contextos de investigación. Estas propuestas, que rechazan la dependencia de los índices de impacto y los rankings cuantitativos, abren la posibilidad de una evaluación más justa, capaz de comprender la singularidad epistémica de la investigación artística como un espacio de conocimiento no jerarquizado ni unívoco.

En este contexto, la noción de *pluralismo metodológico* adquiere relevancia decisiva. Frente al intento de subsumir la investigación artística bajo modelos científicos estándar, Borgdorff (2012) reivindica un enfoque heterogéneo que articule diferentes fuentes y tradiciones del saber sin perder la centralidad de la práctica artística. En sintonía con esta idea, Contreras (2013) y Hernández (2008) sostienen que ciertas preguntas ontológicas y perceptivas solo pueden ser respondidas mediante la práctica misma, en el despliegue performativo y sensible del cuerpo creador. Desde la perspectiva de Le Breton (2002; 2007), el cuerpo se constituye como un territorio fundamental donde confluyen y se reconfiguran las marcas simbólicas, sociales y experiencias de la existencia humana, sin que pueda ser jamás reducido enteramente a las categorías, normatividades o representaciones que pretenden definirlo. La experiencia corporal, tanto en su dimensión individual como colectiva, preserva siempre un espacio de vitalidad y singularidad irreductible que escapa a la captura total del discurso, expresando así la creatividad, la identidad y el placer más allá de cualquier traducción o apropiación totalizadora por la cultura o el lenguaje.

En esta dirección, la filosofía del cuerpo y la danza de Marie Bardet (2012) releva la discusión al proponer que pensar y moverse no son operaciones separadas, sino correlatos de una misma fuerza epistemológica. En este sentido, el gesto piensa y el pensamiento, en tanto encarnado, se mueve. Si la práctica artística se vuelve investigación cuando su hacer se interroga a sí mismo, el cuerpo —al igual que la obra— se convierte en una forma de pensamiento que excede toda traducción.





## **Dimensión política y proyecto descolonizador del conocimiento**

La investigación artística representa, ante todo, un proyecto político que desafía y reformula la visión dominante sobre la investigación, integrando propuestas metodológicas y epistemológicas renovadas. Kershaw y otros (2011) enfatizan que la práctica como investigación genera interrogantes profundos que transforman los fundamentos mismos de los paradigmas tradicionales del conocimiento. Esta perspectiva político-metodológica permite avanzar en la crítica a la colonización de la mirada objetivante típicamente científica que ha primado en las universidades. Siguiendo a Foucault (2002), la práctica como investigación constituye una *anti-disciplina* que pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante. El disciplinamiento de los saberes implica la normalización, distribución y jerarquización del conocimiento, lo que redundaría en el control de la producción de discurso. Bajo esta perspectiva, la práctica artística como investigación desestabiliza una de las fronteras más férreas de la academia vinculada con la división entre conocimiento intelectual y saber práctico, entre razón y sensibilidad, entre mente y cuerpo (Contreras, 2013).

En el contexto latinoamericano, la dimensión política de la investigación artística adquiere particular relevancia al articularse con el pensamiento decolonial. Como señala Dussel (2000; 2020), la colonización y expansión europeas son básicas para entender cómo surgieron las principales instituciones modernas, incluyendo la ciencia y el arte tal como los conocemos. *La colonialidad del saber* (Lander, 2000) se refiere a la imposición de una episteme eurocéntrica como única forma válida de conocimiento, descalificando y subordinando otros saberes. Esta colonialidad opera mediante su integración subordinada en jerarquías epistémicas donde lo científico, racional, objetivo y universal son consideradas formas superiores del saber, mientras desplazan lo artístico, sensible, subjetivo y local a posiciones marginales. Por ejemplo, la herencia precolombina en América Latina ha permitido otro tipo de relación con los saberes del cuerpo, distinta a la estricta división cartesiana. Sin embargo, la academia ha erosionado ese patrimonio intangible al asimilar de manera acrítica las estructuras epistemológicas hegemónicas de procedencia eurocéntrica-occidental. La investigación artística, desde esta perspectiva, puede constituir un espacio de resistencia epistémica y recuperación de formas de saber que la modernidad colonial intentó suprimir (Contreras, 2013).

Un aspecto decisivo de la dimensión política de la investigación artística es su defensa de la *autonomía de la sensibilidad*. Como argumenta Celedon (2020), la investigación artística habita esa forma de conocimiento que tiene que ver con una autonomía en su propia construcción y decisión sobre sus formas de asociación. La actividad artística opera como forma de resistencia epistemológica frente a los sistemas cerrados de significación. Como señala Celedon (2020):

---

*“Tiene que ver con la importancia de la actividad artística en el discernimiento de una experiencia, la del conocimiento, que resiste así por instinto a la decodificación generalizada de los acontecimientos en puntos-sujetos, yoes, lenguajes cerrados que se retroalimentar precisamente transformando los acontecimientos en derivados de su propia lengua” (p. 31).*

Se trata entonces de un espacio donde el conocimiento emerge del encuentro con una realidad que no se deja capturar completamente por los aparatos de codificación disponibles. Desde la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1988), la investigación artística se aleja de la aspiración de producir verdades universales, descontextualizadas y objetivas que tradicionalmente han caracterizado las epistemologías científicas occidentales, lo que Haraway (1988) llamó el *truco de Dios* o *God trick*, esa ilusión de un saber visto desde ninguna parte, sin cuerpo, sin historia ni intereses situados que pretende ser neutral y objetivo, pero que en realidad oculta los lugares de enunciación, las relaciones de poder y las posiciones de privilegio desde las cuales se produce el conocimiento. En contraste, la investigación artística reivindica la conciencia de su posición y su parcialidad permitiendo saberes que reconocen su arraigo en prácticas, cuerpos y contextos específicos, asumiendo que todo conocimiento artístico es necesariamente situado, corporeizado y vinculado a la experiencia concreta de quienes lo generan. Así, en la práctica artística como investigación, emerge una forma de encontrar, hacer visible y compartir verdades parciales, críticas y encarnadas, mostrando que la corporalidad y la subjetividad son condiciones que favorecen un conocimiento relevante y transformador.

La dimensión política de la investigación artística se expresa también en su potencial de compromiso social y transformación de realidades. Garces (2013) habla de un giro desde la intervención hacia la implicación, en la cual el artista abandona la concepción de experto externo sobre una realidad objetivada y ajena, para implicarse reflexiva y afectivamente en procesos colectivos de transformación donde investigador y comunidad se convierten en co-productores de conocimiento. Esta implicación significa abandonar la asepsia epistemológica del laboratorio y el escritorio para habitar las condiciones materiales, afectivas y políticas de los contextos donde el conocimiento se produce. La investigación artística, desde esta perspectiva, no busca generar conocimiento sobre comunidades o realidades sociales como si fueran objetos de estudio pasivos, sino con ellas, reconociendo —en sintonía con Rancière (2010) y el espectador emancipado— la capacidad de participar activamente en procesos de producción de sentido y transformación social.

En contra del modelo que concibe al público como pasivo, Rancière sostiene que la emancipación comienza cuando se desestabiliza la oposición entre mirar, conocer y actuar, de modo que ver se entiende ya como interpretar y el espectador se transforma en co-creador de sentido. Este movimiento epistemológico hacia la implicación representa una forma de resistencia frente a la colonialidad del saber que históricamente ha concentrado el conocimiento en las élites académicas, abriendo caminos hacia epistemologías más horizontales, situadas y emancipadoras.

### **Análisis de la obra *Ozu's Dream*: improvisación relacional y performance**

*Ozu's Dream*<sup>4</sup> es una obra de improvisación musical registrada en formato audiovisual por el saxofonista londinense radicado en Berlín Simon Rose, la cual es descrita en el libro *Relational Improvisation. Music, Dance and Contemporary Art* (Rose 2024). La pieza se sitúa en el contexto de la residencia artística Uncool en Poschiavo, en los Alpes suizos (2017), bajo la curaduría de Cornelia Müller. El paisaje alpino —montañas, lagos, bosques, nieve, aves, ríos— no solo constituye el escenario visual y sonoro de la pieza, sino que se configura como condición material y, al mismo tiempo, epistemológica de la improvisación situada. Rose llega a la residencia con la lectura reciente de Gaia de Lovelock (2016) y vincula explícitamente sus procesos improvisatorios con nociones de autopoiesis, retroalimentación, ecología y sistemas vivos, de modo que la práctica musical improvisatoria se concibe como un modo de pensar y experimentar esas ideas en el contexto del paisaje antes señalado.

Durante la residencia y en compañía de Cornelia Müller, Rose explora diversos espacios acústicos (lagos, bosques, cuevas, nieve, valles) improvisando con saxofón alto acompañado de una cámara de video y trípode para el registro audiovisual. En esos espacios de registro y experimentación el músico trabaja principalmente con técnicas extendidas orientadas a la idea de fundir el saxofón con el paisaje sonoro —viento, aves, cursos de agua— y a producir una sonoridad instrumental que, en lugar de imponerse sobre el entorno, se inscriba en un régimen dialógico con él. En este contexto, *Ozu's Dream* aparece para el propio Rose como una anomalía dentro del conjunto de registros realizados en Poschiavo durante la residencia. Específicamente en esa toma decide abandonar las técnicas extendidas y tocar en el registro regular del instrumento, con alturas más convencionales, configurando una suerte de lamento que asume abiertamente su condición de música antes que la de mera integración textural con el entorno (Rose, 2024):

<sup>4</sup> *Ozu's Dream* (2017) Simon Rose alto saxophone. <https://vimeo.com/402306700>

*“Ozu’s Dream es diferente; se presenta como una performance tanto dentro como para el entorno. Es un lamento. Sin complejos, trabaja con la estructura y las connotaciones de la música, en lugar de buscar subsumir el sonido del contralto. Si bien las demás piezas son interesantes como estudios o bocetos, la cualidad performativa de Ozu’s Dream dentro de este contexto es más completa” (p. 22).*

Bajo la misma mirada, Rose identifica en el carácter lírico del sonido del saxofón alto resonancias de saxofonistas de Oriente (Kang Tae Hwan, Kaoru Abe) y, en menor medida, del saxofonista de Free Jazz Ornette Coleman, inscribiendo así la pieza en historias sonoras específicas y en la genealogía del free jazz y la improvisación libre. Años más tarde, Rose vuelve a revisar el video y lo vincula con el cine de Yasujiro Ozu. El encuadre fijo, ligeramente bajo y con el intérprete desplazado hacia un lado del plano remite al *tatami shot* del director japonés. La combinación de ese encuadre, el bosque, la acústica del lugar y el lamento del saxofón conforman, según el propio Rose, un homenaje melancólico y ambiental.

### ***Ozu’s Dream* y conocimiento situado**

La lectura de *Ozu’s Dream* a partir de la propuesta de Donna Haraway permite pensar la pieza como una síntesis particularmente fértil de conocimiento situado. En este marco, la obra puede entenderse como una escena en la que múltiples dimensiones de esa situacionalidad se vuelven explícitas a través de la improvisación, el entorno y el dispositivo audiovisual. En primer lugar, la pieza se entrelaza por una situación ecológica y geográfica irreductible.

*Ozu’s Dream* no puede pensarse al margen del entorno específico de Poschiavo. La altitud, la acústica del bosque, la presencia de nieve, los sonidos del agua, los animales y la luz configuran algo más complejo que un simple escenario sobre el cual emerge la figura del saxofonista. Se construye, más bien, una ecología de relaciones que condiciona qué es posible tocar, escuchar y registrar. El propio Rose concibe este entorno como un sistema complejo, influido por su lectura de Lovelock. En cierta medida emerge desde la residencia una oportunidad para pensar mediante la práctica musical improvisada la interrelación entre el cuerpo, los materiales y el ambiente. El conocimiento que se produce en la pieza está, por tanto, anclado en una geografía concreta y en una ecología sonora específica, lejos de cualquier pretensión de universalidad abstracta.



A ello se suma una dimensión biográfica y técnica igualmente situada. Rose llega a Poschiavo con una larga trayectoria en la improvisación libre, en la que el saxofón alto ha sido objeto de una exploración sistemática de técnicas extendidas, nutrida por el jazz, el free y diversas músicas tradicionales. La decisión de tocar de forma tradicional en *Ozu's Dream* —es decir, de abandonar momentáneamente las técnicas extendidas para concentrarse en un registro más convencional, casi elegíaco— no constituye un retorno inocente a un origen neutro del instrumento. Antes bien, se trata del efecto de una historia encarnada en el cuerpo y en la memoria técnica del improvisador donde la anomalía que Rose percibe en la pieza es un giro situado dentro de su propio archivo de hábitos, expectativas y huellas sonoras acumuladas. La improvisación, en este caso, materializa un desplazamiento interno en su biografía musical y corporal. La situacionalidad de la obra incluye también un plano mediático y tecnológico que resulta central, *Ozu's Dream* existe como video alojado en plataformas digitales y es a través del reencuentro de Rose con ese registro, tres años después de la residencia, que la pieza adquiere su nombre y es analizado por el autor. Es decir, el conocimiento no se agota en el momento efímero de la improvisación y registro, sino que se prolonga en el proceso de re-visionado, de análisis y de escritura que el propio Rose emprende. El encuadre, la estabilidad de la cámara, el campo sonoro del bosque y las condiciones de reproducción en pantalla participan de la construcción del sentido. La obra no ofrece, por tanto, una imagen transparente de un acto musical puro, sino una escena mediada que integra de manera constitutiva la tecnología y los materiales como parte del conocimiento que se produce.

Desde esta perspectiva, *Ozu's Dream* se conforma como un nodo epistémico decolonial precisamente porque renuncia a hablar desde cualquier forma de universalidad eurocéntrica desimplicada. La pieza expone un punto de vista encarnado —el de un saxofonista específico, en un bosque específico, enmarcado por un dispositivo visual concreto— y, al hacerlo, abre la posibilidad de pensar la improvisación como una epistemología situada.

Lo que se investiga allí no es un lenguaje musical abstracto, sino la manera en que cuerpo, entorno, biografía, tecnología, ecología y naturaleza se enlazan en un acontecimiento sonoro particular, cuyas resonancias teóricas solo pueden comprenderse si se asume, como propone Haraway, que todo saber es inseparable del lugar y de las condiciones desde las que se enuncia.

### *Ozu's Dream: una lectura desde el cuerpo*

La mirada de *Ozu's Dream* desde la propuesta de Marie Bardet permite reinscribir la improvisación de Rose en una ontología del cuerpo que piensa en y con el movimiento. La experiencia de la residencia en Poschiavo aparece, en primer término, como una práctica peripatética de itinerancia en la que el cuerpo del improvisador piensa *en y a través* del desplazamiento. Caminar con el saxofón, la cámara y el trípode por distintos puntos del valle, explorar relieves y acústicas, buscar ubicaciones posibles para tocar y registrar, constituye ya una forma de indagación corporal del entorno. Antes de cualquier discurso sobre el paisaje, hay un cuerpo que mide pendientes y texturas del suelo, registra cambios de temperatura, calibra alturas de sonido y densidad del aire. Ese caminar, en el sentido que propone Bardet, es ya una forma de pensamiento, en la que el cuerpo se constituye en territorio de pensamiento vivido y articulado a través del gesto y el movimiento como fuerzas conceptuales. En este sentido, la quietud relativa de la cámara en el registro audiovisual acentúa esta dimensión micro-coreográfica. El encuadre, estático, con el intérprete ubicado hacia un lado del plano, obliga al *espectador experienciante* a leer los detalles efímeros vinculados con variaciones de postura, movimientos casi imperceptibles de manos y dedos, ligeras inclinaciones y gestos de respiración que se inscriben *en, con, desde, entre, contra* el cuerpo (Bardet, 2012; 2018; 2023).

Desde esta perspectiva, es posible sugerir que la pieza desplaza la centralidad de la gran coreografía visible —no hay desplazamientos amplios en el espacio— hacia una coreografía mínima, respiratoria, donde el pensar se localiza en la manera en que el cuerpo se verticaliza, se flexiona apenas, escucha con la espalda, ajusta la embocadura y la presión de aire en función de lo que la acústica devuelve. La cámara fija actúa como un dispositivo que intensifica la legibilidad de estos micro-movimientos y, con ello, la inteligibilidad del cuerpo como lugar de pensamiento en acto.

En este marco, la improvisación se revela como una forma de co-moverse con el entorno. El sonido del saxofón provoca respuestas en el bosque —reverberaciones, ecos, sombras sonoras que se superponen a los sonidos ambientales— y esas respuestas, a su vez, modifican el modo de tocar, orientando decisiones de dinámica, registro o duración.

La circularidad cuerpo-instrumento-ambiente-cuerpo configura un bucle de retroalimentación en el que el gesto corporal no solo produce sonido, sino que es a la vez producido por las condiciones materiales y acústicas del lugar. Esta concepción se aproxima a la idea de la práctica como tejido de relaciones corporizadas que algunos autores, como Contreras (2013), identifican como un giro hacia las prácticas donde el conocimiento y el significado no se encuentran fuera de las acciones, sino que se generan en y por las prácticas encarnadas.

## El espectador emancipado en *Ozu's Dream*

La noción de espectador emancipado formulada por Jacques Rancière (2010) ofrece un marco particularmente fértil para interpretar la configuración de la mirada en *Ozu's Dream*. Frente a la figura del espectador pasivo, entendido como receptor de un mensaje ya codificado por el artista, Rancière propone pensar al espectador como alguien que traduce, compara y re–narra lo que ve y escucha, activando sus propias redes de experiencia y conocimiento.

En *Ozu's Dream*, la distribución de lugares entre intérprete, público y entorno resulta especialmente significativa. Rose señala que, en el momento de la grabación, la única espectadora presente es Cornelia Müller. Sin embargo, el hecho de que la performance sea registrada en video produce de inmediato una segunda figura espectral, diferida e indeterminada, constituida por quienes verán la obra posteriormente en una plataforma digital. Esta dualidad rompe con el modelo de concierto tradicional y desplaza la performance hacia una escena expandida en la que una parte sustantiva del sentido no se conforma en el aquí y ahora de la interpretación, sino en la sucesión de visionados posteriores. El acontecimiento improvisatorio se prolonga así en una temporalidad abierta, donde cada espectador virtual reconstituye la pieza desde su propio contexto de recepción.

En el contexto de la performance que Rose explora en Poschiavo, el bosque, el valle y las diversas superficies reflectantes no operan únicamente como decorado o marco para la acción humana del intérprete, sino también como co–espectadores y, simultáneamente, como co–productores de la obra. Absorben, devuelven y transforman el sonido del saxofón, generando un entramado de resonancias en el que de alguna manera el entorno responde y esa respuesta incide en las decisiones improvisatorias del intérprete. Los públicos, comparten de este modo la tarea de escuchar con un entorno que también oye y modifica la obra, lo que desplaza la experiencia estética desde una relación binaria artista–público hacia una constelación más amplia y compleja de agentes sensibles.

*Ozu's Dream* introduce una dimensión de auto–espectatorialidad que refuerza este desplazamiento. Cuando Rose revisa el registro tres años después y decide nombrar la pieza *Ozu's Dream*, se convierte él mismo en espectador de su práctica, re–significando el archivo y re–insertándolo en un marco conceptual más amplio.

Este ejercicio coincide con la idea de que el investigador, cuando analiza su propia práctica, explicita lo que antes operaba de forma tácita. Es decir, cuando Rose analiza su propia interpretación, la convierte en una fuente de conocimiento y ya no la contempla únicamente como objeto estético. En este gesto, el músico deja de ocupar exclusivamente el lugar de quien crea para compartir con los públicos la tarea de interpretar, sentir y aprender de la obra, situando al espectador y al artista como *sujetos experienciantes*.

La ausencia de una dramaturgia visual que prescriba jerarquías de atención, la coexistencia de cuerpo, instrumento y paisaje en un mismo plano y la circulación digital de la obra abren un espacio hermenéutico en el que cada recepción despliega nuevas constelaciones entre sonido, imagen, entorno y memoria. En este marco, la improvisación opera simultáneamente como procedimiento artístico y como método de indagación, articulando experiencia, registro, reflexión y escritura dentro de un dispositivo de investigación—creación. En ese cruce, *Ozu's Dream* se constituye como un laboratorio donde Rose ensaya una concepción de la improvisación musical que la re-afirma como forma de conocimiento relacional, ecológico y situado, plenamente concordante con las discusiones contemporáneas sobre la Práctica Artística como Investigación.

## Reflexiones finales

Este escrito examina, en un primer momento, algunas de las discusiones que atraviesan la investigación artística en su proceso de inserción académica, revelando que estamos ante un campo epistémico que trasciende ampliamente los límites de las disciplinas artísticas. Las preguntas fundamentales que plantea la investigación artística involucran a la estructura misma del conocimiento humano y a las relaciones de poder que determinan qué saberes son reconocidos como válidos en el espacio universitario. Lo que está en juego va más allá de la inclusión institucional de las artes como práctica vinculada con la generación de conocimiento, se trata de una profunda transformación de las coordenadas epistemológicas y metodológicas que han permanecido durante muchos años en el contexto de las universidades. Como he argumentado a través de los ejes temáticos examinados y el análisis de obra, la introducción de formas no-discursivas de conocimiento corporeizado, métodos no convencionales de investigación y modos alternativos de documentar y comunicar el saber alteran, amplían, enriquecen y desplazan nuestra concepción misma de lo que constituye la investigación académica.

El recorrido por las tipologías de Frayling (1993) y Borgdorff (2006, 2012), así como por la Investigación Basada en las Artes (IBA) y la Práctica Artística como Investigación (PaR) ha permitido establecer que la investigación *en* las artes —donde la práctica artística es simultáneamente método, proceso y resultado— constituye la modalidad más desafiante y potencialmente transformadora del campo.

Esta modalidad de investigación debe erigirse sobre principios que trasciendan la mera adaptación de la práctica artística a los protocolos científicos convencionales. Por el contrario, su objetivo es contribuir a la generación de conocimientos tácitos, procedimentales y contemplativos que operan mediante registros sensibles, afectivos y cinéticos, los cuales resultan muchas veces irreducibles a la conceptualización escrita.



La visibilización de estos saberes que tradicionalmente circulan de manera restringida e implícita entre comunidades de práctica artística representan un aporte democrático fundamental, diluyendo relaciones de poder basadas en la posesión exclusiva del conocimiento y ampliando el horizonte más allá de la hegemonía eurocéntrica de la racionalidad discursiva y proposicional.

Las tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista, lejos de constituir obstáculos insalvables, revelan la necesidad urgente de un pluralismo metodológico y epistemológico en la universidad contemporánea. La teoría del conocimiento situado de Haraway, el giro narrativo en las Ciencias Sociales, así como la fenomenología de la percepción y del cuerpo de Merleau-Ponty y Bardet convergen en mostrar que la separación entre sujeto y objeto, entre razón y sensibilidad, entre mente y cuerpo, constituye una dualidad epistemológica insostenible cuando se aborda la complejidad de la experiencia humana. La investigación artística, al reivindicar la subjetividad, la corporalidad y los saberes tácitos como epistemes legítimas, redefine el concepto de rigor académico proponiendo una reflexividad sostenida que examina críticamente las propias posiciones, métodos y sentido del conocimiento producido. Esto implica reconocer que la transformación mutua entre investigador e investigado constituye la esencia misma del proceso, por lo tanto, no es un sesgo a evitar, sino un resultado inherente al desarrollo investigativo. Desde esta perspectiva, la interacción es dialéctica y el conocimiento es emergente, situado y procesual ya que el saber no es apropiado unilateralmente ni extraído, sino generado en una red de intercambios, afectaciones y resignificaciones recíprocas sensibles.

En este contexto, la investigación artística va más allá de la idea de disputar un espacio de validación en la academia, proponiendo una relectura crítica de las condiciones coloniales del saber. Desde América Latina, se advierte que la institucionalización del arte en la universidad no puede reproducir los modelos europeos sin cuestionar su matriz epistémica, entendiendo que el concepto de investigación artística debe ser reinterpretado desde las prácticas locales, territoriales y comunitarias. En esta misma línea, las estructuras de legitimación en la academia siguen replicando modelos eurocéntricos que privilegian la objetividad desencarnada sobre los saberes situados y corporizados. Como señalan Dussel (2000; 2020) y Lander (2000), la colonialidad del saber opera mediante la imposición de una episteme particular como forma universal, única y válida de conocimiento, descalificando y subalternizando otras formas de saber que no se ajustan a sus cánones de verificabilidad y replicabilidad.

Esta colonialidad epistémica no es un vestigio del pasado colonial sino una estructura vigente que opera en los sistemas de evaluación académica, en los criterios de lo que cuenta como “investigación de calidad”, en la exigencia de publicar en revistas indexadas tradicionales, en la dependencia de marcos teóricos anglo-europeos como únicos referentes legítimos y en la desvalorización sistemática de saberes que emergen desde las prácticas.

Esta colonialidad epistémica no es un vestigio del pasado colonial sino una estructura vigente que opera en los sistemas de evaluación académica, en los criterios de lo que cuenta como “investigación de calidad”, en la exigencia de publicar en revistas indexadas tradicionales, en la dependencia de marcos teóricos anglo-europeos como únicos referentes legítimos y en la desvalorización sistemática de saberes que emergen desde las prácticas.

La investigación artística se traduce entonces en una epistemología plural, abierta a los conocimientos situados y a las experiencias encarnadas de creación. En este marco, la investigación-creación emerge como una forma de resistencia frente al capitalismo cognitivo y a la colonialidad de los saberes reconfigurando las condiciones y posibilidad del pensamiento.

La lectura de *Ozu's Dream* a través de diferentes enfoques analíticos permite entender la obra como una escena en la que la improvisación musical se inscribe en un sistema vivo de interdependencias más que en una relación binaria entre sujeto y objeto. El bosque, la atmósfera, las superficies reflectantes, la temperatura y la acústica aparecen como parte de una red de retroalimentaciones en la que el saxofonista es un componente más del ecosistema. El flujo de aire que atraviesa el cuerpo y el instrumento, la respuesta reverberante del entorno, la forma en que el sonido modula la percepción del paisaje y, a su vez, es modulado por él, componen una pequeña ecología en equilibrio dinámico. La obra puede leerse así como un experimento en el que se hace audible la co-producción entre organismo y ambiente.

Desde esta perspectiva, *Ozu's Dream* desplaza la idea de una naturaleza “exterior” frente a la cual el artista se sitúa como observador y productor de significado. Más bien, el saxofonista aparece como un agente inmerso en un conjunto de procesos que le preceden y le exceden. En este marco, la obra invita a repensar la investigación artística como una práctica capaz de hacer perceptible la condición planetaria de los procesos vitales. La improvisación se vuelve un dispositivo para experimentar la lógica de autoorganización, interdependencia y co-responsabilidad en los que cada gesto, cada sonido y cada elección de encuadre participan de una red más amplia de efectos. *Ozu's Dream* no solo muestra un músico tocando en un bosque; “expone”, de manera sensible, cómo la práctica artística puede contribuir a pensar el mundo como un sistema vivo en el que conocer, sentir, crear y habitar forman parte de la misma trama ecológica.

Finalmente, cabe señalar que, si bien el presente artículo no ha abordado de manera sistemática el análisis de políticas institucionales ni la revisión de programas académicos específicos, resulta posible constatar un creciente desarrollo de programas de pregrado y, especialmente, de posgrado que incorporan la investigación-creación como eje formativo y epistemológico. Este fenómeno, observable en diversos contextos universitarios, da cuenta de una progresiva consolidación del campo, tanto a nivel pedagógico como institucional y sugiere un desplazamiento significativo en las formas de comprender la producción de conocimiento en artes.

La emergencia de estos programas permite vislumbrar un horizonte alentador para la investigación artística, en el que las temáticas desarrolladas en este escrito encuentran un marco de legitimación creciente, favoreciendo la articulación entre creación, reflexión crítica y formación terciaria. En este sentido, el estudio presentado puede leerse también como una contribución situada a un proceso más amplio de institucionalización y maduración del campo de la investigación-creación en la educación superior contemporánea.

## Referencias

- Alba, Gabriel y Buenaventura, Juan Guillermo. 2020. «*Cruce de caminos. Un estado del arte de la investiga-creación*». Cuaderno 79/ Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 21-49.
- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus. Impreso.
- Bardet, Marie. 2018. *Acontecimiento y cuerpo: ensayos sobre filosofía y danza*. Buenos Aires: Cactus. Impreso.
- Bardet, Marie. 2023. «La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas». Revista Anfibia. Ensayo virtual. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/>
- Barone, Tom y Eisner, Elliot. 2006 *Arts-Based Educational Research*. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). Handbook of Complementary Methods in Educational Research. (pp. 95- 109). Mahwah, New Jersey: AERA. Impreso.
- Bejarano-Coca Diana. 2024. «Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo». *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3): 639-648. <https://doi.org/10.5209/aris.92992>
- Benavente, Carolina (Ed.). 2020. *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. CENALTES ediciones. Impreso.
- Borgdorff, Henk. 2006. «El debate sobre la investigación en las artes». CAIRON. *Revista de Estudios de Danza* 13: 25-42.
- Borgdorff, Henk. 2010. The Production of Knowledge in Artistic Research. En *The Routledge Companion to Research in the Arts*, editado por Michael Biggs y Henrik Karlsson. Londres: Routledge. Impreso.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press. Impreso.
- Bruner, Jerome. 1991. *Actos de significado*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.
- Butler, Judith. 2010. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós. Impreso.
- Cabana Bezpalov, Emiliano. 2020. «El paradigma de la investigación en artes. ¿Debate o realidad?» *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 09: 122–128. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.332>
- Carter, Paul. 2004. *Material Thinking: the theory and practice of creative research*. Carlton, VIC: Melbourne University Publishing. Impreso.



- Celedón, Gustavo. 2020 *¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?*, en Benavente, C. (editora), *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*, CENALTES Ediciones. Impreso.
- Clandinin, Jean y Connelly, Micheal. 1995. *Relatos de experiencia e investigación narrativa*. En LARROSA, J. el alt. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes: Barcelona. Impreso.
- Contreras, María José. 2013. «*La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*». *Poesis*, 21-22:71-86.
- Crespo-Martín Bibiana. 2024. «Investigación artística, una propuesta para su demarcación conceptual y su evaluación bajo el nuevo paradigma de reforma de la Coalición Internacional para el Avance de la Evaluación en Investigación (CoARA)». *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3): 733-744. <https://doi.org/10.5209/aris.93692>
- Dewey, John. 1949. *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- Dussel, Enrique. 2000. Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 41-54). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, UNESCO. Impreso.
- Dussel, Enrique. 2020. *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Trotta. Impreso.
- Eisner, Elliot. 1998. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós. Barcelona. Impreso.
- Frayling, Christopher. 1993. *Research in art and design. Royal College of Art Research Papers series*, 1(1), 1-5.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra. Impreso
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra. Impreso.
- Haraway, Donna. 1988. «The science question in feminism and the privilege of partial perspective». *Feminist Studies* 14(3): 575– 599.
- Hernández, Fernando. 2006. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H-J. Pérez López, *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hernández, Fernando. 2008. «La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación ». *Educatio Siglo XXI*, 26: 85-118.
- Kershaw, Baz. 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edited by Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburgh University Press,. Impreso.
- Kushnir, I. (2025). «Thematic analysis in the area of education: a practical guide». *Cogent Education*, 12 (1). <https://doi.org/10.1080/2331186X.2025.2471645>

- Lander, Edgard. 2000. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Impreso
- Le Bretón, David. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. Impreso
- Le Bretón, David. 2007. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. Impreso.
- Lovelock, James. 2016. *Gaia*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- López-Cano, Rubén. 2023. «Al profesor de armonía no le aplauden: Investigación artística formativa en música». *Revista AV Notas*, 15: 9-24.
- López-Cano, Rubén. 2024. *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- López-Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- López-Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. 2020. «Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, 74: 87-116. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>
- McNiff, Shaun. 1998. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publisher. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul. Impreso.
- Mullen, Carol. 2003. «A self fashioned gallery of aesthetic practice». *Qualitative Inquiry*, 9 (2): 165-182.
- Niedderer, Kristina. 2007. «Mapping the meaning of knowledge in design research». *Design Research Quarterly*, 2(2): 4-13.
- Piccini, Rossana. 2012. *Investigación basada en las artes. Marco Teórico para T.E*. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, 1-15. <https://doi.org/10.13140/2.1.1312.3520>
- Polanyi, Michael. 2009. *The Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press. Impreso.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Impreso
- Read, Herbert. 1982. *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós. Impreso.
- Rose, Simon. 2024. *Relational Improvisation. Music, Dance and Contemporary Art*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003276197>
- Ryle, Gilbert. (1949). *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press. Impreso.
- Schön, Donald. 1998. *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós, Barcelona.

Recibido: 26 de noviembre 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025

