



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES /
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 17 Año 2026

Metodología MOICAR para la investigación-creación en las artes: memoria tutorial condensada

MOICAR Methodology for Research-Creation in the Arts: A Condensed Tutorial
Record

MISAEEL MOYA MÉNDEZ

Universidad de Cuenca (Ecuador)

<https://orcid.org/0000-0001-9019-5144>

misaelmoya@gmail.com

Recibido: 10 de junio de 2026

Aceptado: 03 de julio de 2026

RESUMEN:

El presente artículo ilustra en forma tutorial una metodología para la investigación-creación en el ámbito de las artes, resultado de un proceso de acompañamiento a más de 110 proyectos creativos entre 2021 y 2026. La presentación contempla fundamentos teóricos, peculiaridades, concepto, definición de objeto de estudio, método experimental; fases, componentes investigativos y dinámica; estrategia para la sustentación escrita del logro creativo por narrativa de proceso o exégesis de resultado, desde enfoques inmediato, mediano y cognoscitivo; y especificidades metodológicas para un posible abordaje del proceso experimental mediante fundamentos de la crítica genética. El resultado prueba el suceso artístico como resultado de un artista imaginativo, sensible, culto y razonador.

PALABRAS CLAVE: investigación artística, investigación-creación, metodología MOICAR.

ABSTRACT:

This article presents, in a tutorial format, a methodology for research-creation in the arts, developed through the guidance of over 110 creative projects between 2021 and 2026. The presentation covers theoretical foundations, specific characteristics, conceptualization, the definition of the object of study, and the experimental method; it outlines phases, research components, and dynamics; details strategies for the written substantiation of creative achievement—whether through process narratives or outcome exegeses, employing immediate, mediate, and cognitive approaches; and addresses methodological specifics for potentially approaching the experimental process using the principles of genetic criticism. The findings demonstrate that the artistic event emerges from an artist who is imaginative, sensitive, cultured, and capable of reasoning.

KEYWORDS: artistic research, research-creation, MOICAR methodology.



1. Introducción

La teorización en torno a la investigación artística ha atravesado momentos de innegables conquistas: la defensa de la importancia de inclusión de lo procesual (Koestler, 1964;

Havelka, 1968), el reconocimiento de una función cognoscitiva del arte (Lukács, 1966; Kagan, 1971; Borev, 1975); sus especificidades ontológica, epistemológica y metodológica desde dinámicas diferenciadas (Borgdorff, 2006), las propuestas de abordajes bajo teorías generales como la “arsológica” (Jiménez, 2008) o el imperativo del tránsito de la “visualización” a la “enunciación” (Vélez et al., 2018). Pese a ello, tratados fundamentales para la investigación en las artes no incluyen abordajes del proceso creativo como objeto de estudio desde metodologías especialmente direccionadas, entre ellos Álvarez & Barreto (2010) o Rodríguez (2022).

Centrados en aspectos diversos de la investigación artística, muchos autores de la comunidad académica hispana han discurrido con amplitud (Daza, 2009; Moreno, 2012; Calle, 2013; Delgado et al., 2015; Vilar, 2015; Beltrán & Villaneda, 2020; Ariza, 2021; Beltrán, 2021; Madero & Ballesteros, 2021; Sedeño et al., 2023; Rodríguez, 2024; Uriarte, 2025), y lo han hecho desde una visión que supera en mucho la noción menos centrada artísticamente de “practice-based research” construida en la comunidad académica de habla inglesa. Pese a ello, sus aportes no siempre profundizan en experiencias ni formatos referenciales con fines académicos concienciados y dirigidos. De hecho, el balance final arroja que la literatura especializada se inclina hacia la teorización en torno a la investigación *en* el arte, abstraída del complejo que supondría la investigación-creación, donde participarían solidariamente formas investigativas *para-en-sobre* el arte.

En el sentido de satisfacer necesidades precisas en esta dirección, entre 2021 y 2026 se estudiaron verdaderos procesos de investigación-creación, con un corpus intencionado de 110 proyectos de artes visuales, complementado con asesorías paralelas a proyectos de música, danza y teatro que propiciaron la validación del formato de trabajo para el campo amplio de las artes.

El desarrollo del informe, con una elaboración expositivo-ilustrativa cercana a lo tutorial, dará cuenta del proceso metodológico construido, distanciado de cualquier teoría especulativa de un antagonismo y divergencia tales entre Arte/Ciencia que ni siquiera puedan someterse los productos del primero a ciertas operaciones racionales y analítico-estructurales de la segunda, ni potenciarse el manejo solidario de herramientas de ambas praxis humanas.

2. Identidad artística de la investigación-creación

Aludir a investigación-creación es aludir, por antonomasia, a investigación-creación artística, ya que el concepto se ha desarrollado en las artes. Primero, por la pertinencia de tomar distancia de las metodologías proyectuales al uso en las áreas de diseño y arquitectura, en las que satisfacen sobradamente las necesidades teóricas y metodológicas afines a los encargos que asumen, pero no así en las artes, debido a ciertas especificidades determinantes.¹ Segundo, por la urgencia de establecer también sus diferencias al respecto de la investigación-acción más general, con que se desarrollan diversos proyectos en las ciencias sociales, dadas las muy frecuentes confusiones entre ambas.

Vale reflexionar en torno a diferencias relevantes entre las áreas del arte y el diseño, sin olvidar que ensayos históricos creativos de diseño arquitectónico que procuraron acercarse a

¹ De ahí que, aunque diseño y arquitectura desarrollan procesos que incluyen actividad de investigación y de creación a la par, teniendo ya debidamente definidas y conceptualizadas sus metodologías de trabajo, no sería recomendable el empleo del concepto académico de investigación-creación en estas áreas, solo en aras de no generar confusiones estériles; siendo posible reservarlo exclusivamente para las artes en sus diversas manifestaciones.

la concreción de experiencias estéticas, abandonaron su real naturaleza, se acercaron más bien al ámbito de lo escultórico y generaron obras de funcionalidad limitada (Shiner, 2011; Mejía, 2013; Hendrix, 2015; Trisno et al., 2026), lo que vendría a consolidar que las a veces discretas diferencias entre ambas praxis pueden llegar a sorprender, por determinantes.

Y es que, frente al diseño, el arte resulta una praxis creadora de naturaleza igualmente experimental, pero no resolutive; revela una orientación mayor a lo espiritual, predominio de la actividad imaginativa, mayor libertad de abstracción; asume como función primaria la concreción de experiencias estéticas (como fenómeno sensorial, emocional e intelectual complejo) y manifiesta claras tendencias al libre albedrío y a la autosatisfacción.

Las dos metodologías más cercanas, provenientes del área amplia de la investigación científica, social y tecnológica, son la investigación-acción y las metodologías proyectuales. El vínculo es fuerte, y romper paradigmas por tanto tiempo arraigados resulta difícil.

Por un lado, el arte ha sido un recurso frecuente en actividades de las ciencias sociales. La pedagogía acumula una larga historia de corrientes teóricas construidas y manejadas en función de la educación particularmente artística o de la educación general mediante las artes, lo que ha llevado a subordinar lo artístico a objetos de estudio educativos, con la consiguiente secuela de generar las falsas impresiones de que ser experto en educación artística es sinónimo de serlo en artes,² y de que manejar metodologías pedagógicas en las artes equivale a manejar metodologías propiamente artísticas. (El arte ha sido una herramienta útil también en investigaciones de la psicología clínica, y tal manejo auxiliar no ha llevado a los psicólogos a declarar que estuvieran dirigiendo una investigación o acción artística.)

Por otro, solo por compartir el hecho de la actividad creativa se creyó que las metodologías proyectuales podrían suplir las necesidades académicas en las artes, y la realidad probó insuficiencias, comprensibles al revisar las especificidades de la investigación-creación frente a las mencionadas metodologías; entre ellas: su naturaleza no resolutive, la circunstancia de que el problema puede derivar de motivaciones personales, experiencias vitales, vivencias, deseos e impulsos, sin necesidad de partir de (ni de situarse en) antecedentes ni estados del conocimiento que validen su pertinencia; el hecho frecuente de reproblematicar el problema en un proceso en espiral inconcluso, una mirada interna prioritaria al objeto de estudio con una mirada externa complementaria, la frecuente indistinción del investigador respecto del objeto de estudio, la orientación mayor al enriquecimiento espiritual y sensible del sujeto, la reiterada irrelevancia de la noción de error, la evaluación de resultados a largo plazo (historia) y el hecho de que el resultado o aporte no suele ser superado o sustituido con el paso del tiempo, que lo resignifica y enriquece.

Debe apuntarse que la investigación-creación se desarrolla en tres formas principales. La primera es la forma no estructurada (ámbito extraacadémico), determinada por el hecho de que toda rutina artística experimental o creativa contiene reflexiones abiertas, como formas no intencionadas ni sistematizadas de investigación, que participan en la conformación de una experiencia. La segunda es la forma semiestructurada (ámbito académico regular), que reflexiona para descubrir intenciones, capacidades, gustos y potencial, experimenta en formas no necesariamente programadas y se manifiesta como acompañamiento y complemento de los procesos experimentales y creativos en las asignaturas prácticas de los currículos de

² La misma confusión de quien, por no precisar correctamente un objeto de estudio y desconocer las relaciones subordinantes y subordinadas que se establecen en diversas conexiones interdisciplinarias, estima que una historia de la física corresponde al campo de las ciencias “duras” y no al de las ciencias “blandas”.

formación de artistas. La tercera es la forma estructurada (ámbito académico formal), que busca integrarse o participar de un diálogo, experimentar, problematizar y generar conocimiento en forma intencionada y programada; y acontece en materias del área investigativa y especialmente en el proceso de titulación, que dispone de un lapso de desarrollo extendido al efecto. A esta última forma corresponde la Metodología MOICAR que se describe a continuación.

3. Concepto de investigación-creación

La investigación-creación es el complejo metodológico resultante de la integración solidaria de las formas investigativas para-en-sobre el arte, acorde a la gestión de todo proyecto artístico dirigido a la concreción de una experiencia estética, donde obra y proceso resultan productores de conocimientos sensoriales, emocionales e intelectuales, al calor de una problematización contextualizada no resolutive desarrollada por el creador mismo con el método experimental del ensayo con variaciones.

4. Objeto de estudio

El objeto de estudio de la investigación-creación es el proceso artístico creativo y su resultado, asumidos desde la alternancia dialógica de las perspectivas interna y externa.

Como objeto de estudio, el proceso artístico creativo no resulta nuevo en la actividad científica. Su abordaje puede realizarse tanto desde dentro como desde fuera del proceso mismo. Siglos antes de que los artistas concientizaran el valor de investigar su proceso creativo en tanto productor de conocimientos (lo que, en rigor, acontece por exigencia reciente de la academia), ya estos procesos eran estudiados por entes externos. Esto generalmente acontecía en circunstancias de artistas fallecidos, mediante la reunión de las evidencias procesuales de alguna de sus obras y su estudio por métodos diversos, entre ellos el del análisis genético, lo que migra de la literatura a otras prácticas artísticas (Grier, 2008; Grésillon, 2013; Almeida, 2014; Moya, 2019). En tales casos (desarrollados desde la perspectiva externa de un investigador ajeno al productor original de la obra), el objeto de estudio se asume desde formas concretas de investigación científica sobre el arte.

En el caso de la investigación-creación, como actividad ejecutada por el propio artista, resulta distintiva la introducción del abordaje interno (investigación mediante el arte, con el arte, a través del arte...; resumibles en este contexto como investigación *en* el arte), cuya contribución superará siempre a la de un abordaje exclusivamente externo, que podría contar con evidencias físicas procesuales pero jamás con el soporte intelectual más próximo a los reales avatares emocionales, volitivos y ejecutivos de todo el proceso.

5. Método experimental dominante

Aunque el proceso investigativo-creativo es un complejo en que coexisten, en una dinámica solidaria, tres formas de investigación artística que condicionan la gestión de diversidad de métodos y de técnicas, dicha gestión dependerá de los avatares de la fase experimental y principal del complejo; es decir, de la investigación en el arte, donde rige el método artístico experimental del *ensayo con variaciones*: dominante al extremo de determinar, con solo ligeros cambios, replanteos de todo el complejo investigativo-creativo.

Numerosos artistas actuales (en una suerte de lenguaje traslaticio procedente de la jerga de la investigación científica) afirman proceder con el ensayo y error (o prueba y error) en tanto método experimental, lo que no siempre resulta apropiado ni recomendable.

En las artes visuales no es posible reconocer el concepto de error sino en los marcos de cierta concepción reproductiva o imitativa del arte (fisioplasticismo cientificista) y, por supuesto, en cuanto concierne a los dominios técnicos de ejecución o de composición. Pero el concepto pierde todo valor en ámbitos eminentemente ideoplásticos, dominados por lo conceptual, lo gestual, la expresión pura, la acción plástica e incluso el proceso, que vinieron contemporáneamente a perfilar nuevas comprensiones del arte, donde la noción de “error” resulta irrelevante a los ojos del espectador.

En las artes escénicas, ante una aparente anomalía, los públicos mejor educados suelen concebir una intención autoral. Y entre una representación y otra, la anomalía misma resulta diferencial, confiriendo valor agregado a cada espectáculo o presentación en tanto único e irrepetible.

Lo diferencial mismo ha resultado principio de variación artística, con amplio desarrollo en la plástica (serialidad intracompositiva), la música (tema con variaciones), la literatura y el cine (narrativa contrafactual, efecto Rashomon, narrativa de realidades alternativas, narrativa de múltiples desenlaces).

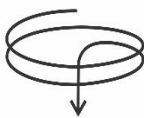
Ya dentro del proceso creativo, unos desarrollos se potencian a costa del descarte de otros, solo porque elementos determinados funcionan mejor o complacen más al artista, sin que pueda argüirse que ninguno de ellos sea “errado” en sí mismo. De hecho, en ocasiones los descartes se retoman al cabo del tiempo y originan obras del todo novedosas.

En fin, lo que el artista, por una insatisfacción individual frente a un resultado creativo, pudiera considerar “error”, no será forzosamente advertido ni considerado así por el espectador, para quien el suceso visual es en sí mismo concreción y revelación muy particulares. Siendo así, más que el ensayo y error, el ensayo con variaciones resultaría una forma mucho más adecuada de conceptualizar el método artístico experimental creativo en el ámbito, sobre todo, de las artes contemporáneas.

6. Fases, dinámica y componentes del proceso

En la investigación-creación interactúan, en forma de componentes solidarios, tres formas de investigación artística, cada una de las cuales domina en una fase específica. Si bien los componentes se organizan en un sentido lógico (de modo que las fases hallarían ciertas correspondencias con fases de otras metodologías), dadas las continuas transformaciones y regresos a estadios previos del proceso, las fases documental y experimental pueden llegar a funcionar en bucle. Solo una vez cerrado el bucle, resulta posible transitar a la fase final discursiva (Tabla 1).

TABLA 1. Fases, dinámica y componentes de una investigación-creación

FASE	DINÁMICA	COMPONENTE (FORMA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA)
Documental		Investigación para el arte
Experimental		Investigación en el arte
Discursiva		Investigación sobre el arte

Fuente: Elaboración propia (2026).

Como se aprecia, completar el proceso investigativo-creativo supone un manejo sinérgico de formas de investigación que implican miradas desde perspectivas y formaciones diversas, por

lo que no resultarían suficientes habilidades exclusivas del área práctica creativa, y mucho menos habilidades limitadas al área teórica de las artes.

7. Fase documental (investigación para el arte)

La fase documental enfrenta el objetivo específico de construir fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción (o la experimentación) artística. Esta fase desarrolla diversas formas de investigación encaminadas a fundamentar el proceso sobre bases teóricas, metodológicas y estéticas amplias y ricas. En todo momento resulta distinguible el sujeto investigador del objeto de estudio, ubicados a la distancia tradicional de los estudios científicos humanísticos.

Lo primero que se produce en la investigación para el arte es la minuta del proyecto que suele someterse a discusión académica y a aprobación, en cumplimiento de un requisito, sobre todo, administrativo, pues el proyecto puede sufrir transformaciones a partir de ese momento.

El artista deberá ubicarse en un contexto problemático donde exista una contradicción, debate, vacío cognoscitivo o una visión ausente de su interés, ya sea dentro o fuera de las propias artes. Deberá describirlo con suficiencia, manejando las evidencias documentales y testimoniales que lo respalden. Con dominio de ese contexto, se formulará un objetivo de investigación-creación,³ y se enumerarán los posibles métodos y técnicas para cada fase del proyecto, según la forma de investigación implicada:

- a) Para la fase documental: métodos y técnicas de documentación bibliográfica y empírica (trabajo de campo) que sirvan al efecto de la construcción de los fundamentos.
- b) Para la fase experimental: declaración del método subordinante del ensayo con variaciones, y del conjunto de métodos y técnicas subordinados según manifestación artística, formas creativas, estilos, estéticas, con los cuales se experimentaría en principio.
- c) Para la fase discursiva: tipo de discurso con que se fundamentaría el logro creativo, estrategias disciplinares de análisis, métodos y técnicas de investigación sobre el arte de utilidad a tal efecto.

Como se deduce, la redacción del proyecto conlleva pensar si para la mejor sustentación del logro creativo habría que implementar formas de observación y evaluación de experiencias estéticas durante el proceso de recepción del público, asociables tal vez a acciones de registro, mediación, acompañamiento expositivo, etcétera, con vistas a considerarlas en tanto apoyo investigativo para la fase discursiva. También se debe considerar que las obras participativas, performativas, relacionales y similares, deberán desarrollarse con tiempo suficiente para el análisis de sus logros, y contar con los debidos registros a tal efecto.

Conseguida la aprobación del proyecto académico elemental, que ayuda mucho a afinar rumbos futuros, la investigación para el arte prosigue, profundizando el proceso de documentación. A tal efecto, se acudirá a diversidad de métodos y de técnicas de la

³ Tras la debida presentación del contexto problemático, el objetivo de investigación-creación resulta suficiente para concretar la dirección que tomará el proceso. Exigir que, a la par, se formule un problema de investigación-creación, siendo marcadamente procedimental todo ejercicio experimental y creativo en las artes, lleva gramaticalmente a enunciar siempre *cómo* satisfacer el mismo objetivo (que deberá reiterarse). De ahí que resulte retórico y redundante formular tanto un problema como un objetivo de investigación-creación, y por funcionalidad discursiva se aconseje priorizar el objetivo.

investigación científica tradicional y de las distintas disciplinas artísticas, siempre que permitan informarse con amplitud y reunir recursos argumentales con potencialidad expresiva en lo visual, lo sonoro, lo audiovisual, lo gestual...

Entre las *acciones* o *tareas* concretas (que no deben confundirse ni homologarse a la categoría de objetivos específicos, como frecuentemente acontece), podrían considerarse, entre otras, las más comunes:

- a) Indagación en fuentes documentales públicas y privadas, revisión de literatura especializada e informaciones de prensa, análisis de fotografías, fonogramas y materiales audiovisuales.
- b) Aproximación a (y convivencia en) comunidades, tribus urbanas, colectivos profesionales.
- c) Observación (en forma participante o no) de procesos naturales y tecnológicos, tradiciones, prácticas culturales, relaciones humanas.
- d) Realización de registros visuales, sonoros y audiovisuales.
- e) Transcripciones sonoras, musicales y de hablas.
- f) Realización de entrevistas, aplicación de encuestas, grabación y edición de relatos de vida y testimonios diversos, redacción de biografías.
- g) Producción de relatos autoetnográficos propios, centrados en experiencias vitales.
- h) Elaboración de iconografías elementales, breves inventarios simbólicos o microcatálogos semióticos (por identificación sígnica, registro visual y/o reducción gráfica, descripción semántico-funcional y organización sistémica).
- i) Desarrollo de acciones propiciatorias, como ejercicios de desplazamiento con activación perceptiva, identificación sensible y recolección de objetos (derivas, andar como práctica estética); elaboración de cartografías y archivos expandidos.
- j) Aplicación de métodos y técnicas de análisis de contenido, grupos focales y de discusión, criterios de expertos.
- k) Presentación y descripción de casos (justificados por atipicidad o representatividad).
- l) Obligatoria revisión de abordajes artísticos previos, y construcción —con obras consideradas referenciales— de una genealogía tentativa (ilustrada y explicada) en la cual integrar (y con la cual confrontar) el futuro aporte artístico.

A diferencia de lo que ocurriría en un informe de investigación científica, en el caso de la investigación-creación no será preciso articular ni estructurar un discurso que informe exhaustivamente los resultados de las diversas acciones en particular: lo que se elabora e informan son los fundamentos (ideotemáticos, morfológicos y expresivos) contruidos a partir de los datos compilados mediante estas fuentes, indagaciones y acciones investigativas, de utilidad esencialmente documental.

Estos fundamentos se recogen ya en un borrador, considerando la relación de interdependencia que operaría entre los tres planos: *plano ideotemático* (tema o asunto general, posicionamiento o idea del artista, posible concepto); *plano morfológico* (manifestación artística; posibles géneros, técnicas o prácticas; soluciones compositivas, estilísticas, espaciales, sonoras, gestuales, procesuales, simbólicas, etcétera); y *plano expresivo* (especificidades de la experiencia estética en construcción, funciones del arte que podrían potenciarse, categorías estéticas implicadas...).

En cuanto a la genealogía tentativa, contruida con las obras artísticas que pudieran considerarse abordajes previos del tema o propuestas discursivas, simbólicas y estéticas que inspirarían rutas determinadas en la nueva propuesta, puede organizarse en un mapa

conceptual como guía, pero no precisa de un apartado específico, ya que sus contenidos hallan salida perfectamente dentro de los fundamentos a los que tributan unas y otras obras. Ahora bien, como instrumento, ese mapa conceptual tendrá importancia posteriormente.

Comoquiera que las dos primeras fases del proyecto podrían funcionar en bucle, los fundamentos mismos podrán modificarse en la medida en que se avanza y se descubren nuevas perspectivas e intereses, sobre los que habrá igualmente que documentarse. Por esa razón, la escritura definitiva se concretará en la fase discursiva del proceso.⁴

Es importante indicar que, desde el proyecto mismo, será imposible desentenderse de la relación entre el objetivo de investigación-creación y la implicación de determinadas disciplinas artísticas. Un objetivo que lleve a una documentación (investigación para el arte) en terrenos, digamos, de la antropología, la semiótica, la sociología del arte, la estética, la etnomusicología, la dirección escénica o la coreografía, deberá garantizar la más absoluta correspondencia con posteriores formas de análisis (investigación sobre el arte) en los mismos terrenos, respectivamente: antropología, semiótica, sociología del arte, estética, etnomusicología, dirección escénica, coreografía... Nunca faltarán proyectos que, enfocados desde un inicio en una renovación particularmente estética, se quieran sustentar luego mediante un análisis de logros en lo semiótico.

Vale indicar también que desde esta primera fase comenzarán las preguntas vinculadas al *qué* y, sobre todo, al *cómo* (dado el carácter marcadamente procedimental de toda experimentación productiva en artes), desde perspectivas condicionadas a la forma de investigación propia de cada fase. En virtud del carácter no resolutivo de la investigación-creación, las preguntas con *por qué* (propias de un alcance explicativo) resultan escasas y tienden a sustituirse por preguntas iniciales con *para qué*, que se formulan y responden desde la presentación del proyecto mismo (para qué se intervendrá, participará, integrará, aportará o dialogará artísticamente en torno a un tema o problema).

En esta primera fase, las cuestiones del *qué* y del *cómo*, cuyas respuestas no rebasarían el alcance descriptivo, suelen tener orientaciones precisas, tratándose de un proceso de documentación por parte del artista para situarse debidamente frente a una problemática con un conocimiento amplio, y para dar paso a un proceso de reproblematicación visual, sonora, audiovisual, gestual... Las preguntas con *qué* (qué parece, qué se sabe, qué comprendo, qué considero...) ofrecen una respuesta descriptivo-informativa, más objetiva. Las preguntas con *cómo* (cómo parece incidir, cómo me lo representaría, cómo lo expresaría...) ofrecen una respuesta descriptivo-imaginativa, más subjetiva.

El resultado de la fase documental suele perfeccionarse en la discursiva, durante la escritura del correspondiente informe de investigación-creación, y se concreta mediante uno o dos apartados. Por lo común, bastará uno titulado “Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción [o la experimentación] artística” (o parecido); pero cuando el artista ha producido un texto previo como punto de partida para la elaboración de dichos fundamentos, se le deberá anteponer. En la mayoría de las ocasiones (con un discurso particular, personalizado), puede denominarse “Relato autoetnográfico de una experiencia vital”, en virtud del interés recurrente de muchos artistas por recuperar de sus propias biografías motivos de inspiración, del todo legitimables mediante este instrumento.

⁴ De hecho, los fundamentos pueden quedar como anotaciones organizadas para iniciar la experimentación creativa, y no reflejarse en el informe final, que podría centrarse del todo en la sustentación de los resultados con el apoyo de dicho instrumento.

Considérese que, si en el informe final el apartado de los fundamentos es opcional o descartable, nunca podría serlo un relato que fundamente todo el ejercicio artístico.

8. Fase experimental (investigación en el arte)

La fase experimental enfrenta el objetivo específico de arribar, mediante la experimentación creativa guiada por los fundamentos establecidos, a un resultado artístico que satisfaga el objetivo propuesto, lo que, en cada caso, revestirá singularidad al expresarse.

En ciertos proyectos, a lo largo de toda la fase se producen situaciones de indistinción del sujeto investigador al respecto del objeto de estudio, llegándose a momentos de real extrañamiento que complejizan el trabajo, cuando toda corporeidad y acción física del objeto son sensorialmente absorbidas por el sujeto en acción: *yo no soy yo y la obra no es la obra: yo soy la obra, y no puedo transformarme a mí mismo desde fuera, sino desde dentro de mí que soy, en sí, la obra...*

Por lo anterior, y en cumplimiento del consciente e intencionado propósito investigativo de la experimentación, esta fase requiere de un meticuloso ordenamiento y control por parte del artista, porque el caos llega a dominar a ratos el conjunto de experimentaciones y de giros creativos, que, acumulados por largos períodos, pueden causar desorden y confusiones que limitarían procesos hermenéuticos. Incluso cuando el objetivo de investigación-creación no centrara lo estrictamente procesual, sino el aporte artístico esperado, será conveniente conducirse en la forma indicada, pues, entre los giros que algunos trabajos pueden llegar a sufrir, cuenta la decisión tardía de inclusión de lo procesual, sin que se hubiera seguido un adecuado protocolo al efecto.

Así las cosas, entre las *acciones* o *tareas* complementarias de la propia experimentación artística, podrían considerarse, entre otras:

- a) Sistematización de una bitácora con la diaria actualización gráfica o sonora (apuntes visuales, frases musicales, motivos simbólicos en construcción, bosquejos composicionales, cuadrados semióticos tentativos) y textual (razones del rechazo de determinados caminos, notas sobre nuevas ideas, estímulos, posibilidades).
- b) Continua datación de productos experimentales, con secuencia temporal incluida, que permita recuperar una progresión, determinante en caso de un análisis genético.
- c) Posible registro por grabación sincrónica de todas o de algunas sesiones importantes del proceso experimental.
- d) Exposiciones orales del proceso en activo frente al director o tutor del trabajo (cuando la figura existiera), lo que permite confirmar razones, ilustrar decisiones y desarrollar un empoderamiento intelectual en torno al proyecto, junto a habilidades comunicativas que se necesitarán más adelante.

Por la propia naturaleza del arte y sus diferencias frente al campo amplio del diseño, por la profunda implicación emocional, psicológica y a veces biográfica del artista, y por el grado de autosatisfacción implicada, la experiencia estética en construcción no tiene por qué someterse a pruebas sistemáticas frente a potenciales consumidores o públicos. En tal sentido, cuenta que cualquier resultado quedaría por igual a expensas de la autonomía y polisemia de la obra de arte.

En esta segunda fase, las cuestiones del *qué* y del *cómo* tendrán también orientaciones particulares, tratándose de un proceso exploratorio, experimental, rico en búsquedas, ensayos, confrontaciones, variaciones, descartes y selecciones. Las preguntas con *qué* (qué pretendo estéticamente, qué mensaje clarifico, oculto o disimulo, qué función del arte

fortalezco, qué categoría estética potencio...) ofrecen una respuesta intelectual. Las preguntas con *cómo* (cómo lo ejecuto en lo técnico, cómo lo potencio en lo simbólico, cómo lo transmito, cómo lo emocionalizo, cómo genero el juego, cómo propicio la experiencia estética...) ofrecen una respuesta de índole visual/sonora/gestual...

Durante la investigación en el arte, conducente o no a un producto acabado, es posible emplear toda clase de método y de técnica, comprendiendo su carácter experimental subordinado al ensayo con variaciones. Esto se desarrolla bajo libertades procedimentales en cierta forma infinitas, mas no interpretables como liberación o desentendimiento del compromiso académico de acompañamiento logístico investigativo.

Como se ha indicado antes, la fase experimental puede acarrear giros que determinen la realización de nuevas acciones documentales y el replanteo de fundamentos de toda índole, en un bucle sistémico inherente al complejo, con progresos que encauzan finalmente el logro o revalorizan trayectos previos que se retoman.

En el informe de investigación-creación el resultado de esta fase no siempre encuentra un correlato sincronizado con todo el proceso, al centrarse la mayoría de las veces en la creación aportada. Pero sí acontece cuando el objetivo enfoca directamente lo procesual, cuando el proceso es en sí mismo más importante que un resultado; por ejemplo, en casos de experimentación y nuevas propuestas de técnicas y de prácticas artísticas, cuyo entendimiento precisa de una narrativa ilustrativa del proceso; también en casos en que el campo de acción es la genética de la creación, donde interesa la inmersión en los avatares cognitivos, emocionales, volitivos y de diversa naturaleza implicados en el proceso, lo que requerirá de una presentación narrativa desde la crítica genética, a partir del trazado del *stemma* (esquema, gráfico o árbol genético) del proceso desarrollado.

Pero, aun en estos casos, el apartado del informe en que se desarrollan estas propuestas hermenéuticas se construye durante la investigación sobre el arte; de modo que la fase experimental, en sí misma, aunque pueda ser objeto de estudio, no produce en su trayecto un informe de análisis discursivo: solo reúne y sistematiza los recursos a tal efecto.

9. Fase discursiva (investigación sobre el arte)

La fase discursiva enfrenta el objetivo específico de sustentar el logro experimental o creativo mediante un escrito, que puede desarrollar formas narrativas, expositivas, descriptivas...; siendo siempre un discurso ilustrativo y argumentativo del logro.

Al igual que en la investigación *para* el arte, en la investigación *sobre* el arte resulta perfectamente distinguible el sujeto investigador del objeto de estudio. El manejo de la capacidad de desdoblamiento al respecto, resultará indispensable con vistas a concretar un verdadero proceso investigativo.⁵

Es aquí donde se materializa la “enunciación” que completa el acto de la “visualización”. Esta enunciación, en lo referido al modo de manifestación sensible de las diversas disciplinas artísticas, vendría a completar, de igual forma, los actos de *sonorización/audición/auralización* posibles en las artes sonoras y especialmente en la música, los actos de *corporeización/*

⁵ Tal es también el criterio de Bruno Tackels, exprofesor de la Universidad de Rennes, durante un tiempo en el Ministerio de Cultura de Francia a cargo de elaborar una política de investigación en el campo de las artes, dirigida a las escuelas de formación artística. Véase su intervención de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=8AzNXgGKXsc>

performatización/escenificación propios del teatro y la danza, los actos de *audiovisualización* propios del cine y los actos de *figuración/evocación* que acontecen en la literatura.

Este acto de enunciación discursiva se concreta en el informe de investigación-creación, cuya mayor relevancia quizás acontezca al calor de los proyectos de titulación en niveles formativos del grado universitario y del posgrado, donde el futuro artista debe mostrar competencias investigativas adecuadas al nivel en cuestión mediante una efectiva integración de saberes.

Justo es advertir que, eventualmente, conductas antiacadémicas que son resultado de diversas manipulaciones ideológicas internacionales y del constructo activo de una posverdad, han pretendido sustituir toda clase de informes de investigación por formas diversas de escritura experimental. Al respecto, cualquier escritura elaborada al calor del proceso que no satisfaga los requisitos de un informe ajustado al proceso investigativo-creativo desarrollado, tiene dos filiaciones posibles: es parte de los materiales primarios de investigación generados durante las fases documental y experimental (en esta última, integrado o no a la bitácora de trabajo), los cuales pueden reproducirse, citarse o manejarse en el propio informe; o es un componente literario del resultado artístico (interdisciplinar en tal caso), necesitado de integrarse al producto mismo. Pero conste que un texto de esa naturaleza no podría sustituir el informe, cuyas habilidades discursivas, de hecho, tributan al conjunto de competencias académicas particulares por evaluar.

Aun en el caso de las artes literarias, un producto final tipo poemario o novela, por su sola condición de texto escrito no escaparía de la obligatoriedad de verse sustentado mediante el correspondiente informe de investigación-creación (cuando menos, en forma de estudio preliminar), siendo inviable cualquier experimentación textual intermedia donde no sea posible discriminar una y otra intención, uno y otro propósito, una y otra naturaleza, del todo distintas en lo discursivo: el poemario o la novela son productos estéticos; el informe es un producto académico.

El informe de investigación-creación es un acto de escritura ceñido en todo al proceso que le es inherente, al complejo en que interactúan las formas de investigación para-en-sobre el arte bajo la continua observancia de un objetivo debidamente formulado, justificado y contextualizado. De ahí que, tratándose de un mismo complejo metodológico, pueda a veces reiterarse una estructura solo hasta cierto punto referencial (Tabla 2).

TABLA 2. Estructura referencial de un informe sencillo de investigación-creación

APARTADO	SUBAPARTADO	CONTENIDOS
Introducción	—	Un contexto problemático bien descrito, un objetivo de investigación-creación derivado de ese contexto, tres objetivos específicos (uno por cada fase), la enunciación de posibles basamentos teóricos, breve relación de la metodología por seguir según las fases, y una valoración tentativa del aporte esperado.
Desarrollo	Relato autoetnográfico de una experiencia vital (<i>apartado coyuntural</i>)	Este apartado (u otro afín) se incluiría cuando haya sido creado por el artista como punto de partida del proyecto. En lo discursivo, si es un relato responderá a todas las características estilísticas de un texto narrativo. De él se extraerían luego, por análisis de contenido, elementos con vistas a los fundamentos que se abordarían en el apartado siguiente.

Desarrollo (<i>cont.</i>)	Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la experimentación [o la producción] artística (<i>apartado prescindible</i>)	En informes sencillos, podría elaborarse en un solo texto, sin subdivisiones, aunque el abordaje lógico de cada fundamento se introduzca con marcadores discursivos funcionales. El propósito apunta a ofrecer los fundamentos desde la lógica que los interconecta, dada la relación dialéctica esperada entre ellos. Son un constructo previo a la fase experimental, por lo que se prestará especial atención a que, aunque su versión definitiva se haya ajustado durante la fase discursiva, no se contamine accidentalmente con referencias a la obra realizada.
	Presentación y sustentación del logro creativo [o del logro experimental] (<i>apartado imprescindible</i>)	Se presenta la obra o el ejercicio experimental y se sustenta como un logro, desde los enfoques inmediato, mediato y cognoscitivo, a través de la estrategia discursiva más adecuada, en función del objetivo de investigación-creación originalmente planteado. Se manejan desde composiciones y/o ilustraciones completas hasta detalles, con las respectivas remisiones dentro del texto, en forma neutra o imperativa, siempre que se homogeneice una sola forma en todo el informe: (Tabla 1), (Audio 6), (Figura 4), (Registro sonoro 5) / (cf. Tabla 1), (cf. Audio 6), (cf. Figura 4), (cf. Registro sonoro 5)...
Conclusiones	—	Como generalización y cierre del informe, deja respondido el objetivo de investigación-creación que se formuló, mediante una síntesis sobre la obra o proceso experimental, y el resumen de sus logros inmediato, mediato y cognoscitivo.
Bibliografía citada	—	De ser posible, siguiendo las reglas del sistema original autor-fecha, único verdaderamente apto para el ámbito de las humanidades y el arte (no así APA, Chicago, MLA ni otras normas corporativas, limitadísimas en recursos, que incluso contradicen normas ortográficas del español de obligatorio cumplimiento). Harvard sería el más próximo, pero con adaptaciones.
Anexos	—	Cuando procedan, debidamente ordenados y siempre con sus respectivas remisiones dentro del desarrollo del informe en forma neutra o imperativa: (Anexo A), (Anexo B) / (cf. Anexo A), (cf. Anexo B)...

Fuente: elaboración propia (2026).

Es importante destacar la flexibilidad de esta estructura referencial, en todo resumible cuando los fundamentos puedan ser enunciados de manera sucinta dentro de la introducción misma, para centrar todo el desarrollo del informe en la sustentación del logro, mostrando la realización de los fundamentos directamente a través de la obra o del proceso experimental: estructura de funcionalidad ya probada en forma de artículo breve, también competente para un proceso de titulación en artes.

Resulta evidente que el compromiso mayor de esta fase es la producción del apartado “Presentación y sustentación del logro creativo [o experimental]”, para lo cual deberán considerarse los principios siguientes:

- a) Un proyecto de investigación-creación no tiene que concluir necesariamente con una obra o producto acabados, aunque esto sea lo que con mayor frecuencia acontece. Puede centrar un proceso artístico experimental inconcluso, y abordarlo procesualmente, siempre que discrimine un punto de inicio y un corte preciso en el avance, suficientes al efecto de demostrar aportes cognoscitivos específicos y relevantes.
- b) El logro de resultados trascendentes requerirá de un lapso dilatado en el tiempo, donde raramente resultarían productivos procesos con menos de un año de duración, lo que se podría considerar al estimar la potencial madurez de un proceso para dar inicio a la sustentación de sus logros.

La sustentación escrita del logro creativo o experimental, que responderá al *qué* se ha alcanzado, logrado o aportado, y al *cómo* se manifiestan los logros a tono con el objetivo de investigación-creación, podrá acometerse mediante tres formas paradigmáticas, en dependencia de si dicho objetivo incluyó lo procesual o centró un producto artístico esperado:

- a) Narrativa del proceso (complementada con estrategias expositivas, analíticas, reflexivas, argumentativas).
- b) Exégesis del producto aportado (eminentemente analítica, probatoria, demostrativa).
- c) Discurso narrativo-exegético (para casos puntuales, del más alto nivel, en que solo el manejo de ambos recursos completaría la sustentación de un logro).

9.1. Discurso narrativo

13

La narrativa de un proceso experimental o creativo se escribirá tras la diagramación y presentación del correspondiente *stemma* (esquema, gráfico o árbol genético) del proceso. En él se identificará como *Basis* el boceto inicial que da origen al proceso, como *Bypass* cada ramificación (numerada en formato decimal cuando se requiera clarificar las filiaciones) y como *Opus* el resultado final aportado. La práctica referencial de las artes visuales ha demostrado la recurrencia de dos tipos de procesos: lineal y ramificado.

Un proceso lineal absoluto implica que la *basis* misma o su primer *bypass* han sido modificados físicamente hasta convertirse en *opus*; o sea, las variaciones se han producido sobre el soporte original y definitivo, por lo que no existen descartes (físicos, no intelectuales) identificables como *bypass* intermedios.⁶ El progreso acontece por simple adición, supresión y transformación de elementos, y es afín por igual a rutinas artísticas decorativistas, que a prácticas creativas bajo un cultivado oficio y a experimentaciones artísticas de vanguardia, mas no a ejercicios académicos con propósitos cognoscitivos. En caso de excepcional interés investigativo, resultaría indispensable programar la grabación sincrónica de todo el proceso, para cumplimentar propósitos hermenéuticos.

Pero el más recurrente es el proceso lineal transformativo, con evidencias de *bypass* claramente identificables y descartados (Figura 1). En estos casos, es perceptible un progreso continuamente comparativo y reflexivo en espiral.

⁶ No olvidemos que, en los últimos años, análisis de imagen multiespectral, sobre todo de reflectografía infrarroja (sumadas a las ya tradicionales de microscopía y radiografía), han aportado ejemplos paradigmáticos de variaciones cromáticas, composicionales, simbólicas y de diversa naturaleza, desarrolladas al calor del propio proceso, subyacentes en pinturas históricas de Van Eyck, Leonardo, El Bosco, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Van Gogh, Manet, Degas, Picasso...

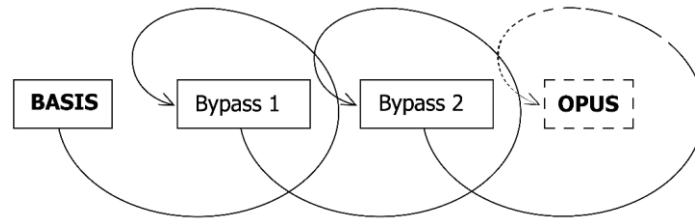


Figura 1. *Stemma* de un proceso lineal transformativo inconcluso
Fuente: elaboración propia (2026).

Por su parte, un proceso ramificado (sea solo experimental o creativo) puede llegar a complejidad extrema, habiendo podido observar al menos tres importantes tipos que deberemos conceptualizar:

- 1) Proceso ramificado de tipo monobasal divergente (proceso con una sola *basis*, en el que ningún *bypass* se ha unido a otro para originar nuevas ramas conducentes al *opus*).
- 2) Proceso ramificado de tipo monobasal convergente (una sola *basis*, en el que al menos dos *bypass* se han unido para originar nuevas ramas conducentes al *opus*).
- 3) Proceso multibasal convergente (más de una *basis*, con *bypass* de una y otra que se han unido para originar nuevas ramas conducentes al *opus*).

El más frecuente de todos parece ser el proceso ramificado de tipo monobasal divergente (Figura 2).

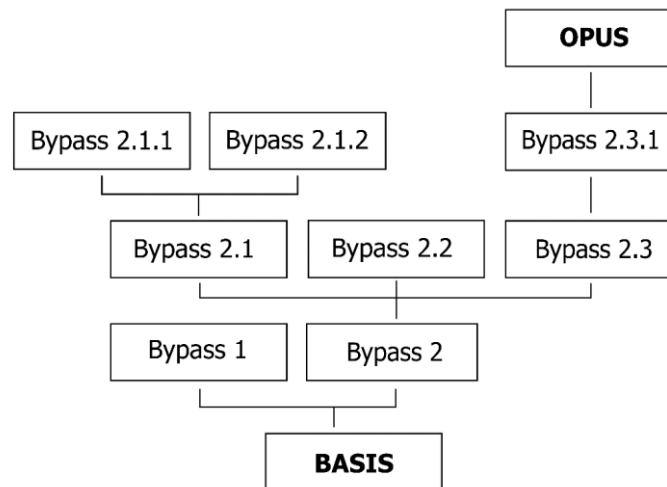


Figura 2. *Stemma* de un proceso ramificado monobasal divergente conclusivo
Fuente: elaboración propia (2026).

El trazado del *stemma* que corresponda al proceso que se desarrolló, sería el punto de partida para el comienzo de la narrativa razonada con que sustentar los logros o aportes.

Abordajes de diversos logros experimentales proveyeron de situaciones ilustrativas de cómo, en ocasiones, mostrar un método personal de trabajo puede necesitar de su reducción a una fórmula creativa que sirva de guía. Si el caso fuera la concreción de un nuevo estilo (NE) por síntesis estilística de dos autores históricos como Leonardo (L) y Sorolla (S), podría reproducirse la fórmula experimental circunstancialmente empleada, donde el contenido de cada uno (C) y sus respectivas soluciones formales (F) podrían haberse hibridado (H) hasta

sintetizarse ($\oplus$) (Figura 3); con lo que únicamente llamamos la atención al respecto de que cualquier análisis puede servirse de incontables recursos auxiliares para la estructuración del contenido por presentar, narrar y evaluar.

$$\begin{aligned} H_1 &= C(L) + F(S) \\ H_2 &= C(S) + F(L) \\ NE &= H_1 \oplus H_2 \end{aligned}$$

Figura 3. Fórmula experimental recomendada para la explicación de un caso.

Fuente: elaboración propia (2026).

Vale indicar que quienes generan obras instalativas que obligan a la inmersión o productos de arte relacional, suelen creer que el abordaje de sus resultados tendría que realizarse mediante la narrativa del proceso creativo. La confusión al respecto debe ser aclarada.

En las obras de arte-acción, arte relacional o participativo, y en todas las que de una forma u otra posibilitan lo inmersivo, el proceso de consumo de la obra se desarrolla asociado a la actividad física interactiva. Eso lleva a creer que, habiendo acción, todo abordaje debería realizarse mediante la “narrativa del proceso creativo”. Sin embargo, *proceso creativo*, en términos metodológicos, se refiere a todos los acontecimientos intelectuales y físicos que van del nacimiento de una idea hasta su planteamiento proyectual, desarrollo y conclusión del producto artístico. Abordar ese trayecto es abordar el proceso creativo, con independencia de las características de la obra finalmente creada (sea un lienzo bidimensional o una propuesta relacional cuya representación pueda ser asumida también como otra clase de proceso).

Por su parte, abordar la obra creada (sea ese lienzo bidimensional o esa propuesta relacional cuya representación pueda ser asumida también como otra clase de proceso), es abordar ya una concreción. Si esta concreción, por implicar un carácter representacional, posee un componente de duración en el tiempo con interactividad y resultados variables, ciertamente podrá incluir en su abordaje un relato de acciones físicas artista-obra, artista-obra-consumidor o consumidor-obra, pero la narrativa resultante de ese proceso de recepción, al no incluir todo el trayecto experimental productivo previo, es la narrativa de una representación, y no la narrativa del proceso creativo que llevó a generar el guion, museografía, escenografía y demás elementos de dicho producto. De este modo, al enfrentar analíticamente esta obra representacional, lo que se estará realizando es su exégesis, y la naturaleza de la obra llevará a manejar en esa exégesis no solo un discurso expositivo-descriptivo-explicativo, sino un discurso mucho más híbrido: expositivo-descriptivo-narrativo-explicativo.

9.2. Discurso exegético

La exégesis del producto final suele ser la forma de sustentación más frecuente en proyectos de grado, cuyo nivel o profundidad suele ajustarse frecuentemente al de una investigación formativa.

La exégesis busca demostrar, mediante diversidad de análisis, que el producto artístico aportado satisfizo, al menos como elemental punto de partida, el objetivo de investigación-creación planteado. Dado que el análisis suele adscribirse a lo disciplinar o interdisciplinar,

resultará indispensable observar su total correspondencia con las disciplinas comprometidas desde la fase documental.

A tal efecto, los casos de artes visuales probaron la utilidad de al menos seis abordajes exegéticos principales, que pueden adaptarse a distintas manifestaciones del arte:

- 1) *Abordaje serial o no serial de la obra por planos.* Se trabaja con los planos ideotemático, morfológico y expresivo, desde una relación dialéctica contenido-forma, para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes. Si procede con obras conformadas por piezas únicas, se trataría de un abordaje no serial. Se consideraría serial si procediera con obras conformadas por varias piezas en diálogo, cada una de las cuales, enajenada del conjunto, pudiera considerarse en sí misma una obra independiente. En este caso, se podría realizar un análisis plano por plano, y dentro de cada plano pieza por pieza (o una selección ilustrativa); o un análisis (poco aconsejable) pieza por pieza, y dentro de cada pieza un abordaje por planos; no obstante, el análisis no tiene que ser rigurosamente esquemático cuando fuera a reiterar elementos, pues lo fundamental sería atender a la unidad que supone el conjunto.
- 2) *Abordaje de la obra por componentes.* El análisis separa los componentes según su naturaleza y los aborda, bajo un ordenamiento jerárquico o lógico-analítico, estableciendo la relación dialéctica contenido-forma para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes. Concederá atención a los distintos componentes (bidimensional, tridimensional instalativo, literario, gestual, ambiental lumínico/sonoro/aromático, etcétera), tanto en lo particular como en sus vínculos ideotemático, morfológico y expresivo. Este abordaje es aconsejable sobre todo con obras instalativas.
- 3) *Abordaje de la obra por ambientes.* Aconsejable en casos bien específicos de instalaciones seriales, donde la serie no está solo dada por la suma de piezas bi- o tridimensionales, sino ante todo por la suma de ambientes. Es el caso por excelencia de obras concebidas por compartimentos aparentemente estancos, con tránsito posible a través de ellos. El análisis procederá siguiendo el recorrido lógico del espectador, ambiente por ambiente, estableciendo en cada caso la relación dialéctica contenido-forma, e interrelacionando las experiencias estéticas parciales en función de la general, para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución al ámbito de las artes. Siendo un caso algo más complicado, a veces conviene sistematizar previamente toda la información en un cuadro, donde, ambiente por ambiente, se consignan y describan los componentes (bidimensional, tridimensional, ambientales, etcétera) y se relacionen adecuadamente en función de la construcción de experiencias estéticas parciales, y de la experiencia final resultante (que se podría incluir también en el cuadro).
- 4) *Abordaje de la obra por secuencia de acciones.* Aconsejable en los casos de obras performáticas, relacionales y/o participativas diversas, o que impliquen un carácter representacional programado, con interactividad, duración en el tiempo y resultados variables. En estos casos puede partirse de la descripción inicial de los componentes y pasar al texto analítico híbrido (expositivo-descriptivo-narrativo-explicativo) que no constituirá una narrativa de proceso creativo, sino la exégesis de un producto representacional, y que ordenará el abordaje acción por acción. Siendo un caso

también relativamente complejo, se aconseja filmar diversas representaciones, seleccionar la más representativa y con ella proceder a la identificación de las acciones (cuando, fruto de la espontaneidad, no estuvieran en un guion previo) y al establecimiento de su secuencia en el tiempo. El abordaje de las acciones será cronológico, previa identificación de cada una al solo efecto de su análisis ordenado (Acción I, Acción II, Acción III) o previa indicación del segmento de tiempo en que empiezan a producirse (01:45, 06:30, 01:12:24), para garantizar la comprensión explicativa desde lo procesual representativo. En cada acción será preciso un análisis de componentes y de interactividad, estableciendo igualmente la relación dialéctica contenido-forma-estética para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución al ámbito de las artes. (El video debe acompañar el informe, en carácter de anexo.)

- 5) *Abordaje de la obra por análisis de contenido disciplinar.* Acontece mediante análisis con objeto de estudio y procedimiento correspondientes a disciplinas específicas: análisis estético, análisis estilístico, análisis semiótico, análisis musicológico, etcétera.
- 6) *Abordaje de la obra en formas híbridas.* Acontece por conjugación de las formas anteriores y de otras libres, justificadas desde una absoluta funcionalidad.

9.3. Estrategia de la sustentación

Con independencia del empleo del discurso narrativo centrado en un proceso experimental o creativo, del discurso exegético centrado en la obra aportada, o de la hibridación discursiva de ambos, es preciso satisfacer una particular estrategia, en forma explícita o implícita (transversal a lo largo del texto), con vistas a la sustentación del logro en el informe. A tal efecto, obra y/o proceso quedarían evaluados desde tres enfoques estratégicos bien determinados:

- 1) *Enfoque inmediato:* La experimentación y/o el producto artístico, a corto plazo, constituyeron una respuesta acertada al objetivo de investigación-creación; y así habrá de presentarse y demostrarse.
- 2) *Enfoque mediato:* La experimentación y/o el producto artístico, a largo plazo, podrían (y deberían) resultar un aporte a la manifestación artística y a sus prácticas específicas (quizás a su propia historia); y así habrá de presentarse y demostrarse.
- 3) *Enfoque cognoscitivo:* La experimentación y/o el producto artístico han aportado diversidad de conocimientos nuevos desde distintas perspectivas; y así habrá de presentarse y demostrarse.

El desarrollo del *enfoque inmediato* suele alcanzar mayor amplitud en el apartado de la sustentación del logro. Esto, por la profundidad con que deberá demostrarse mediante la narrativa o la exégesis el logro experimental y/o la satisfacción en la obra de los fundamentos (los ideotemáticos por análisis de su contenido; los morfológicos, a través de su forma, composición, elementos simbólicos...; los expresivos, por abordaje de la experiencia estética⁷); en tanto realizaciones visuales, sonoras, musicales, audiovisuales, gestuales o escénicas que dejan ya adecuadamente respondido el objetivo del trabajo.

⁷ Considerando el tipo de experiencia estética según forma relacional dominante del vínculo consumidor-obra, el potencial de identificación psicológica del consumidor, el grado de satisfacción sensorial... Desarrollando los momentos del abordaje estético de una obra artística: recepción estética (sensaciones, percepciones, emociones, evocaciones...), explicación académica (funciones del arte, categorías, concreciones visuales, sonoras, gestuales...), juicio estético. (Para las artes visuales, véase Moya, 2025; para la música, Moya & Molerio, 2024.)

Vale indicar que, en lo inmediato, toda mirada y valoración que se realicen al proceso experimental o al producto final son solo posibles por confrontación con un objetivo que los compromete en un momento determinado y transitorio, bajo un imperativo no más que académico. Debido a lo limitada que resulta cualquier evaluación justa del arte en su propio tiempo, es indispensable la aplicación complementaria del enfoque mediato, si bien relativo, como acción afirmativa desde lo potencial.

Con vistas al desarrollo del *enfoque mediato*, resultará indispensable insertar el resultado artístico dentro del mapa conceptual de su genealogía (elaborado en la fase documental), con vistas a perfeccionar filiaciones, comparar resultados artísticos y definir sus riquezas, singularidades e innovaciones. No es imprescindible reproducir este mapa (su utilidad ilustrativa quedaría a discreción del autor), pero sí manejar las ideas acaso comparativas que se consideren idóneas.

Hasta aquí es posible comprender que en presente se sitúa sobre todo el acto académico investigativo; en presente y futuro, la contribución artística; y cualquier explicación implicada concierne a obra o proceso: no al problema contextual en que se ha ubicado el artista.

Con vistas al desarrollo del *enfoque cognoscitivo*, aun en la exégesis de un producto aportado, la respuesta desde este enfoque no puede abstraerse de lo descubierto, comprendido e incluso aprendido durante el proceso. Al respecto, resultan convenientes algunas precisiones y orientaciones.

El arte no encaja en las formas de la epistemología clásica desde nociones que separen lo falso de lo verdadero, ni que definan algo objetivamente verificable o universalmente consensuado. El proceso de recepción es tan diverso, como diversos son los consumidores que interpretan desde sus diferentes contextos y experiencias. Sin embargo, junto a su primordial función estética, el arte satisface también funciones comunicativa, ilustradora-documental, ideológica, cognoscitiva y educadora; asociables estas dos últimas al descubrimiento y al acompañamiento, respectivamente.

En relación con el conocimiento, el arte no solo lo produce, sino que lo representa y socializa en formatos movilizadores del pensamiento. Y, de manera especial, propicia el autoconocimiento por introspección creativa. Frecuentemente maneja perspectivas únicas, personalizadas, incluso autoetnográficas, que generan productos unipersonales.

Si relacionáramos el conocimiento artístico con la taxonomía de Bloom, convendríamos en que los signos artísticos propician, en un proceso circular: recordar, comprender, aplicar, analizar, evaluar y crear nuevamente.

Desde un punto de vista operativo, según función cognitiva (y con independencia de su correspondencia con ciertos alcances tradicionales de la investigación científica), el conocimiento artístico puede *explorar* (conocimiento como posibilidad latente de descubrir algo nuevo), *describir* (conocimiento como representación estética y multisensorial de experiencias) y *comprender* (conocimiento como posibilidad interpretativa o conclusión).

A diferencia del conocimiento científico, el conocimiento artístico exhibe las propiedades de intuitivo, práctico, experiencial, emocional, situado, procedimental, dinámico... Su contenido guarda estrecha relación con las formas concretas en que se represente y comunique, sin olvidar una inmortal dialéctica: entre infinitas posibilidades de realización, un contenido muchas veces “arrastra” una forma específica, tanto como una forma en sí misma puede ser portadora, explícita o implícitamente, de un contenido preferente.

Este conocimiento se recepta por vía sensorial, emocional e intelectual. El campo de acción artístico implica la aceptación y el manejo de modos heterogéneos de conocer, desde dos distinciones en lo epistemológico que resultan inseparables siempre que se trate de fundamentar el arte en tanto investigación (o sea, como forma de producción de conocimiento): el discurso artístico asociado al artefacto o producto (tangibles o intangibles), como forma inductiva no verbalizada, y el metadiscurso interpretativo verbalizado, indispensable para transitar del suceso estético al cognoscitivo.

Finalmente, podríamos enumerar algunas realizaciones concretas del conocimiento artístico, que validan su pertinencia:

- a) Abordaje problemático de fenómenos de actualidad, mediante lenguajes universales con apoyo sensorial y emocional, que contribuyen a procesos de concienciación y acción ciudadanas.
- b) Generación de materiales primarios para la investigación en otras áreas (sociología, psicología clínica y social).
- c) Resumen de visiones múltiples promedio en resultado conclusivo intensivo (estético) que suple trabajos de campo extensivos en lo social y cultural, aportando información difícil de obtener y de proyectar sobre lo representativo, lo atípico y lo potencial.
- d) Presentación de casos en forma artística (situados en ámbitos sociales, culturales, científicos, tecnológicos), en continua construcción simbólica tanto de memoria, como de recursos documentales indispensables para la investigación futura de nuestro tiempo histórico.
- e) Producción de herramientas vitales para el acompañamiento y desarrollo efectivo de los objetivos de profesiones diversas (educación, comunicación social).
- f) Construcción de una ética humanística, con el continuo debate de los problemas morales que rodean determinados usos de la ciencia, la tecnología y el poder.
- g) Estimulación cognitiva para la producción de conocimiento teórico, abstracto, mediante el trabajo con lo insólito, lo divergente, lo alternativo, considerando que el conocimiento artístico es abierto y no requiere de consenso, sino de lectura crítica.
- h) Predictibilidad: intuiciones y experiencias sensibles (no análisis razonados) han permitido proyectar la imaginación hacia realidades alternativas y concretar obras que han mostrado rumbos particulares, peligros inminentes y destinos fatales; con elaboraciones argumentales complejas que han aportado modelos para el manejo de estos fenómenos, útiles a la construcción de protocolos reales: Orwell, Kubrick...
- i) Potenciación y estetización de campos de acción para desarrollos interdisciplinarios con la ciencia, la tecnología y el diseño; con resultados satisfactorios en ilustración científica, paisajismo digital, cirugía estética asistida por previsualización retratística, arteterapia en formas diversas, bioarte, arquitectura paramétrica, robótica creativa, simulación de ambientes para instrucción profesional inmersiva...
- j) Producción de hipótesis para el trabajo científico y tecnológico, a través de recursos de naturaleza imaginativa, como el reconocido “salto intuitivo” de Einstein, realizado artísticamente.

En rigor, acceder a todo este análisis implicará preguntarse qué conocimientos nuevos se habrán generado:

- a) conocimientos sensoriales (formas para la generación de estímulos sensoriales o multisensoriales, posibilidades del manejo de atmósferas y de ambientes, relación sensaciones-percepciones, interpretaciones psicológicas derivadas, formas de incidir

- sobre el consumidor de arte, información subjetiva y objetiva conseguida por vía sensorial-perceptual...);
- b) conocimientos emocionales (comportamiento de las emociones durante la construcción de una experiencia estética, pertinencia y funcionalidad de la emocionalización de procesos, formas posibles para su consecución, efectos emocionales de los productos artísticos, información subjetiva y objetiva conseguida por vía emocional...);
 - c) conocimientos intelectuales (técnicos y procedimentales en relación con el propio arte, comprensión acerca del problema abordado, de la naturaleza, la sociedad y el individuo, fortalecimiento de creencias individuales, rechazo a situaciones y comportamientos, convencimiento en torno a razones, causas y consecuencias, modificación personal de la forma de ser y de actuar...).

Los anteriores, son los tipos de conocimiento involucrados en la construcción de una experiencia estética por parte del artista. Pero es justo indicar que el abordaje del conocimiento producido al calor de los procesos artísticos puede considerar otras perspectivas, resumibles a partir de diversos autores, especialmente de Hernández (2008) y Navarro (2023), cuyas ideas ampliamos, completamos y reformulamos:

- a) Una de las perspectivas, consideraría el nivel cognoscitivo específico, al coexistir *conocimientos procedimentales* vinculados al hacer (el cómo producir la obra, que se concreta en decisiones técnicas y formales), *conocimientos incorporados* vinculados a lo experiencial (no siempre verbalizados, que se concretan en modos de sentir y en intuiciones compositivas) y *conocimientos reflexivos* vinculados al metanivel (el saber sobre lo realizado, que se concreta en memorias, bitácoras de procesos).
- b) Otra perspectiva podría desarrollarse desde los formatos de producción y representación cognoscitiva, considerando el *conocimiento narrativo* (construido mediante relato, biografía, experiencia, que se concreta cuando una obra desarrolla una experiencia personal y la proyecta en lo colectivo, bien desde su representatividad, bien desde su atipicidad); *conocimiento performativo* (producido en la acción, sin preexistir a ella, que se concreta en el performance donde el saber —en tanto procesos interpretativos, comprensivos y sensibilizadores— emerge en la ejecución); y *conocimiento visual/sonoro/gestual/simbólico* (articulado en expresiones estéticas, que se concretan, por ejemplo, en una instalación artística que haga pensar visualmente).

De cualquier modo, siempre habrá que repasar minuciosamente el proceso, revisar la bitácora de trabajo, y comprender que los conocimientos que se generan actúan en una doble dirección: hacia el consumidor de arte y hacia el creador mismo.

10. Conclusión

La Metodología MOICAR demuestra que, con independencia de cualquier distanciamiento intencionado entre Arte/Ciencia, resultará ineludible su manejo académico solidario cuando de proyectar, desarrollar y sustentar la creación artística como acto investigativo se trate, lo que resulta del todo imposible sin el proceso racional conducente a la demostración del conocimiento nuevo generado al calor del proceso y de las formas en que se alcanzó.

El proceso desarrollado corrió a la par de la lección histórica de que las más grandes obras del arte han sido resultado de un extraordinario manejo de la fantasía y la creatividad, de una traducción efectiva del mundo de lo sensible, de un acervo cultural socialmente

comprometido (en correspondencia con el más alto nivel informativo de cada época histórica) y de la indiscutible actividad razonadora de seres humanos profundamente inteligentes, capaces de haber construido —para su propio tiempo y para el futuro— sorprendentes tramas argumentales y muy ricas y hasta complejas elaboraciones simbólicas; lo que se traduciría en un artista imaginativo, sensible, culto y razonador.

11. Referencias bibliográficas

- Almeida, C. (2014). Crítica de los procesos creativos. *Artilugio Revista* (1), 76-87.
- Álvarez, L. & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente.
- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (2), 537-552 <https://doi.org/10.5209/aris.68916>
- Beltrán, E. M & Villaneda, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *INDEX: Revista de Arte Contemporáneo* (10) 247-267. <https://10.26807/cav.vi10.339>
- Beltrán, M. E. (2021). Etnografía e investigación-creación. *Hojas de El Bosque*. 8 (14). <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3528>
- Borev, Y. (1975). *Эстетика* [Estética]. Editorial del Estado.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf
- Calle, M. (2013). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones Sociales*, (12), 65-79. <https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/45263>
- Daza, S. L. (2009). Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, (11), 87-92. <https://revistas.iberamericana.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339>
- Delgado, T. C. et al. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11 (17), 10-28.
- Grésillon, A. (2013). La crítica genética: orígenes y perspectivas. *Lo que los archivos cuentan* (2), 75–85. https://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50480/1/critica_genetica.pdf
- Grier, J. (2008). *La edición crítica en música. Historia, método y práctica*. Ediciones Akal, S. A.
- Havelka, J. (1968). *The Nature of the Creative Process in Art: A Psychological Study* [La naturaleza del proceso creativo en el arte: un estudio psicológico]. Martinus Nijhoff.
- Hendrix, J. (2015). *The Dialectics of Form and Function in Architectural Aesthetics*. *Rivista di Estetica*, (58), 31–45. <https://doi.org/10.4000/estetica.378>
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. <https://digitum.um.es/server/api/core/bitstreams/2475ab46-13d9-4922-b39c-76042b81f9ce/content>
- Jiménez, J. (2008). *Arsología: Una ciencia del arte*. Zona Límite.
- Kagan, M. S. (1971). *Lecciones de estética marxista-leninista* (1984 ed.). Editorial Arte y Literatura.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation* [El acto de la creación]. Hutchinson.
- Lukács, G. (1966). *Estética. I. La peculiaridad de lo estético* (M. Sacristán, Trad.). Ediciones Grijalbo S. A.
- Madero, M. A. & Ballesteros, M. (2021). La investigación-creación como detonadora de nuevas indagaciones. *Hojas de El Bosque*. 8 (14), 84–95. <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3703>
- Mejía, V. (2013). *Belleza vs. funcionalidad. Las luchas de la modernidad arquitectónica*. *Revista Cintex*, (18), 223–244. <https://revistas.pascualbravo.edu.co/index.php/cintex/article/view/58>
- Moreno Vargas, C. A. (2012). El arte de la investigación-creación. *Pesquisa Javeriana*, (20), 15. https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/wp-content/uploads/pesquisa20_06.pdf

- Moya Méndez, M. (2019). La crítica genética como metodología para la documentación narrativa de producciones artísticas. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (7), 111–115. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2914>
- Moya, M. (2025). *La experiencia estética y su abordaje en las artes visuales*. Editorial Feijóo. <https://estal.site/index.php/estal/article/view/28>
- Moya Méndez, M., & Molerio Rosa, A. M. (2024). De la experiencia estética al comentario estético de una obra musical. *Islas*, 66(207), e1401. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1401>
- Navarro, C. (2023). Investigación en creación artística. *Arte e Investigación*, (23), e095. <https://doi.org/10.24215/24691488e095>
- Rodríguez, J. L. (2022). *Vamos a hacer una tesis. Reflexiones necesarias sobre cómo enfrentar el ejercicio final de grado en artes visuales*. Editorial Feijóo. <https://estal.site/index.php/estal/article/view/16>
- Rodríguez, J. L. (2024). Hecho artístico e investigación-creación: pautas para una metodología desde las artes visuales, *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (17), 55–76. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/5734>
- Sedeño, A. et al. (2023). Investigación-creación en artes visuales y escénicas: trasdisciplinariedad y colaboración en el proyecto Memory Dance (GDL 925), *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, 9(16), 46–63. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.536>
- Shiner, L. (2011). *On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the “Spectacle” Art Museum*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(1), 31–41. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01444.x>
- Trisno, R., Lianto, F., Hata, Y., & Abilais, A. (2026). Architecture is “Function, Art, or Function and Art”. *Journal of Umm Al-Qura University for Engineering and Architecture*, 16(4), 1–15. <https://link.springer.com/article/10.1007/s43995-025-00282-2>
- Uriarte Torres, K. Y. (2025). Conceptualización y prácticas metodológicas de la investigación-creación artística en el contexto hispano: Una revisión bibliográfica. *Cuadernos de Investigación Artística*, 1(1), <https://www.investigacion.unay.edu.mx/index.php/xletra/article/view/11>
- Vélez Salazar, G. M., Villegas Hincapié, L. M., Mesa Gómez, M. I., y Hernández Giraldo, M. (2018). Prácticas de investigación en artes: de la evaluación y la validación en el escenario universitario colombiano. En G. Vélez Cuartas (Ed.), *Investigación en ciencias sociales, humanidades y artes. Debates para su valoración* (1.ª ed., p. 129-159). Universidad de Antioquia; Universidad de los Andes.
- Vilar, G. (2015). Cuatro conceptos de investigación artística. *Deforma*, (5), 16–27.

