

---

## **UN ENCUENTRO DE POST(S)**

**¿ES POSIBLE DISOCIAR  
EL HACER DEL PENSAR?**

**¿ES POSIBLE DISOCIAR  
EL PENSAR DEL HACER?**

**HUGO BURGOS**

## Resumen

Este artículo cuestiona la aparente disputa entre la producción académica de teoría con la de práctica. La noción del “autor como productor”, de Walter Benjamin, es utilizada para valorar la producción del docente de teoría y el artista de forma equivalente. También se propone a la investigación basada en las artes como una alternativa a la investigación positivista. Finalmente se presenta este libro como un punto de encuentro y de inscripción de estudios que ponen en diálogo la teoría con la práctica.

**Palabras clave:** theoria, praxis, producción académica, teoría crítica, investigación basada en las artes, universidad ecuatoriana, artes.

## Abstract

This article questions the apparent dispute between academic production based on theory with one based on practice. Walter Benjamin’s notion of the “author as producer” is used to value in equivalent ways both forms of production. Also, arts based research is proposed as an alternative to positivist research. Finally, this book is presented as a meeting and inscription point of studies that place into dialogue theory with practice.

**Keywords:** theoria, praxis, academic production, critical theory, arts based research, Ecuadorian university, arts.

## ¿Es posible disociar el hacer del pensar? ¿Es posible disociar el pensar del hacer?

Esta pregunta no es retórica, ni tampoco busca evocar una respuesta holística. Responde a un estado contemporáneo del aparente e infranqueable quiebre entre la producción de conocimiento desde la academia y la producción de productos, bienes y servicios desde las esferas profesionales y creativas que le dan función o aplicación a un conocimiento previo. No es una pregunta nueva; una revisión breve y precisa apuntaría a los debates planteados por Platón (1982: 279-280) al favorecer la noción de la idea como precursora del mundo objetivo –y por qué no decirlo, visual–, y Aristóteles, al marcar el campo de la diferencia entre *theoria* y *praxis*. Siendo la primera “no [una] contemplación de las ideas subsistentes platónicas, sino de las esencias universales obtenidas por abstracción intelectual de la naturaleza” (Urdanoz, 1977: 171), y la segunda corresponde a la acción humana, el actuar sobre el mundo. Indudablemente, la herencia occidental de pensar dicotómicamente sobre este problema, lejos de ser el sustento de esta discusión, es el inicio para indagar y buscar nuevas formulaciones a la pregunta reconociendo a Ecuador como el lugar de enunciación de este caso. La pregunta que motiva esta discusión se ancla en el contexto de la educación universitaria ecuatoriana y el debate sobre cómo valorar y presentar productos de conocimiento que escapen al texto escrito como objeto y obra, los cuales habitan los escenarios de la producción creativa y artística en concreto: las artes visuales, el cine, el diseño en todas sus ramas, por citar algunos ejemplos. El problema sugerido conlleva un supuesto muy profundo: *hacer* o producir obras es intuitivo, quizás apalancado en la imaginación y otras *artes*, pero cercana a una concepción antigua de cultura (Williams, 1958: 15), que emana de una esencia, ya sea de la naturaleza, de lo humano, o del material transformado. Simultáneamente, su gemelo enemigo es el conocimiento expresado como pensamiento y materializado en el *paper* (texto) académico, la

investigación científica, los argumentos fundamentados en citas, los datos *certeros* y objetivos, que a su vez generan un dominio alienado del mundo de la producción, del *hacer*. En una era en que las identificaciones de periodización histórica son perpetuamente deslizantes, esta relación dicotómica solo acentúa la discusión aparentemente infranqueable; ni el *hacer* ni el *pensar* son el punto fundamental del debate.

Para aquellos que trabajamos en el mundo académico ecuatoriano, el de las universidades, conformado por estudiantes, profesores, áreas administrativas, autoridades y afines, es por demás tangible que la producción creativa y artística siempre ha estado bajo la mirada inquisidora de las ciencias exactas como punto de validación; al positivismo se la ha otorgado un espectro de poderes que abarca un macropoder (el discurso de la verdad objetiva, como verdad verificable y cuantificable, a su vez transformada en sentido común) y el micropoder en donde la validación institucional de artistas, diseñadores, cineastas, por mencionar algunos, se encuentra conminada a verificarse a través de datos externos a las cualidades sensoriales, emotivas y de sentidos producidas por sus obras; números bastan para dar cuenta de las expresiones que generan sentidos en los humanos. En el *quehacer* de las universidades es suficiente con revisar los criterios de evaluación para profesores y carreras para reconocer que las publicaciones académicas son un componente fundamental de ello, y su medición, la forma de validarlo<sup>1</sup>. Esto no es inusual, menos cuando las universidades se ven obligadas a declarar su marco de acción

---

1 A la fecha de escritura del ensayo está vigente en Ecuador el Reglamento de Carrera y Escalafón del Profesor e Investigador del Sistema de Educación Superior. En el Artículo 20, numeral 3 se indica que el personal académico titular principal deberá acreditar: "Haber creado o publicado 12 obras de relevancia o artículos indexados en el área de conocimiento vinculada a sus actividades de docencia o investigación, de las cuales al menos tres deberán haber sido creadas o publicadas durante los últimos cinco años;" (CES, 2012: 12). Es interesante notar que la noción de "haber creado...obras de relevancia" insinúa una forma de producción académica alterna a los artículos indexados, pero está muy abierta a la interpretación en cuanto a su formato y sistema de legitimación.

como de enseñanza o de investigación; se acentúa la dicotomía entre un trabajo formativo y uno de investigación. Sin embargo, artistas y productores creativos no tienen un equivalente *medible* que valide su proficiencia dentro del mundo académico (al momento los criterios son aún emergentes)<sup>2</sup>. Además es una vía insuficiente para valorar actividades de producción creativa. Lo desconcertante es el ímpetu institucional supraacadémico de valorar las llamadas ciencias exactas en donde la cuantificación y las certezas pretenden explicar las expresiones profundas de la condición humana que el arte y el cine, por ejemplo, pueden evocar a través de imágenes, narrativas, símbolos y experiencias compartidas. Esta dinámica tiene como consecuencia la mistificación<sup>3</sup> (en un sentido crítico) tanto de los procesos creativos que se presentan encerrados en sí mismos, como los procesos de validación institucionales que se presentan como leyes naturales medibles.

De esta forma, la producción de conocimiento es asumida como un proceso ajeno al mundo del arte o de las áreas creativas, por lo que las siguientes preguntas quedan sin respuesta: ¿qué conocimiento produce un cortometraje animado, una obra de videoarte o una escultura? El problema presentado produce consecuencias reales; la más inocente de ellas es el discurso de que “la escritura valida el conocimiento”. Y en otro sentido, “no se requiere de teoría para crear artísticamente” y “sin teoría la creación es empírica, intuitiva”. Recojo lugares comunes expresados en encuentros sobre arte, investigación, academia; mal puedo presentarlas como una verdad total.

---

2 A la fecha no existen indicadores para medir las “obras de relevancia” que debe acreditar un profesor-artista.

3 “Término procedente del marxismo que señala el proceso por el cual se hacen aparecer como naturales (es decir, sin alternativas) las prácticas ideológicas, cuando en realidad son específicas de una cultura y, por lo tanto, arbitrarias” (O’Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery y Fiske, 1997: 222).

Pero también acudo a mi experiencia de administrador de una facultad de una universidad privada que incluye programas en artes y producción creativa y a través de la cual he visto cómo estas dicotomías han emergido, transformado los sistema de discursos internos sobre academia y creación, y reproducido una tensión que no existía previamente entre las actividades indicadas.

El argumento central de este ensayo busca salvar la falsa dicotomía entre hacer y pensar a través de repensar tres elementos claves que son parte de esa tensión dentro del mundo académico: el rol productivo de los docentes, los sustentos teóricos y metodológicos del pensamiento y la creación , y los circuitos de circulación de conocimientos. La primera respuesta encuentra la relación dual y bidireccional que pueden tener la teoría y la praxis, y la segunda implica una visión del problema que reconoce a la práctica social como mediadora y aglutinante entre la teoría y la práctica.

### **El autor (artista) como académico/El académico como autor (artista)**

La vitalidad de las discusiones de la Escuela de Fráncfort sobre la nueva relación arte-sociedad-individuo a inicios del siglo XX (Benjamin, 2006 [1923], y Horkheimer y Adorno, 1976), propiciada por las nuevas tecnologías de medios –o arte emergente de la época– redimensionaron el rol que las audiencias tenían en perpetuar o sublimar el orden social permeado por las industrias culturales (cuyo análisis, en la época, las posicionaba como monopolios; hoy en día podemos decir con certeza que son oligopolios). De igual forma, el arte fue un aliado gestor y opositor de regímenes totalitarios; no está por demás recordar el enamoramiento Futurista por la guerra (Marinetti, 1978) y su afiliación al proyecto de Mussolini; el *collage*

dadaísta de John Heartfield para combatir a un Hitler títere de intereses económicos; o el pensamiento antilogos de Hugo Ball (1996) para cuestionar la racionalidad lingüística que desencadenó la Primera Guerra Mundial. En este *milieu* de tensiones y configuraciones, Walter Benjamin presenta un nuevo actor que condensa un ideal de la época: el individuo informado capaz de pasar de su rol de espectador a productor. Y simultáneamente con él, el productor que puede actuar sobre la sociedad desde el lugar que ocupa en el sistema de producción. Es de esta forma que Benjamin imprega, “en lugar de preguntar: ¿cuál es la actitud que mantiene una obra con las relaciones sociales de producción de la época?”, él prefiere preguntar, “¿cuál es su posición dentro de ellas?” (2004: 24-25).

Benjamin sospecha de las falsas afiliaciones que los intelectuales de su época, ejemplificados por los escritores, pueden procurar al adoptar un estilo de escritura de *tendencia*. Escribe sobre los movimientos políticos-literarios en Alemania, “el ‘activismo’ (*Aktivismus*) y la ‘nueva objetividad’ (*Neue Sachlichkeit*), para mostrar mediante su ejemplo que, mientras el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado solo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (2004: 33). Este activismo lo nombra *logocracia* y lo define como “dominio de los hombres de espíritu” (Benjamin, 2004). Es decir, el intelectual o autor compadecido con una causa cuyos sujetos no han sido transformados en productores, termina sometiéndolos a través de sus palabras. Quizá quede como anacrónico en este siglo atribuir poder a los intelectuales a través de la literatura, cuando la información y la conectividad digital logran crear millones de variantes de géneros de autoría e información inmediata para quienes tienen acceso a ella, y que compiten con textos tradicionales. Simultáneamente, el debate refriega el mismo problema en una era de medios sociales; las palabras sin acciones son par-

te de la estructura que media al ser humano digital: un *like* en Facebook por una causa social solo posiciona a su ejecutor(a) como un preso(a) de un statu quo del bien-hacer en un entorno de constante vigilancia entre pares.

El autor convertido en productor implica un salto hacia la praxis, la ejecución y el dominio de los materiales y los procesos. Pero como bien lo establece el trabajo de Benjamin, este salto también es uno de ejercicio político, entendiéndose como, ¿cuál es el rol que desea cumplir el autor desde su lugar de enunciación? Citando a Louis Aragón, Benjamin reflexiona sobre cómo el intelectual revolucionario se presenta como traidor a su clase de origen; para el tema que nos motiva, es clave el siguiente desarrollo: “Esta traición consiste, en el caso del escritor, en un comportamiento que lo transforma, de abastecedor del aparato de producción, en ingeniero dedicado a la tarea de adaptarlo a los fines de la revolución proletaria. Se trata de una efectividad indirecta, pero que saca al intelectual de aquella tarea puramente destructiva a la que quieren limitarlo...” (Benjamin, 2004: 59). La transformación del intelectual (ahora como el/la productor(a) de conocimiento) puede entenderse como una traición que opera en dos niveles. La primera directamente referencia la opción política de buscar a qué fines sirve su producción. Pasar de servir al statu quo (o el aspecto administrativo-funcional de su profesión, gremio, etc.), a apoyar a los revolucionarios proletarios (entendido como la esfera social que está fuera del statu quo), es una declaración de toma de posiciones. A pesar de que en el siglo XXI existen lugares del mundo en donde persisten revoluciones sociales y civiles de forma latente y permanente, esta toma de posición implica un reconocimiento de que el autor/intelectual es parte de un entramado que se extiende más allá de su esfera social, profesional, gremial, y que un acto de extenderse más allá e incidir en la sociedad es revolucionario y político. Pero esta situación podría fácilmente caer en el activismo tendencioso

---

que denuncia Benjamin. La segunda noción de que esta transformación es un acto político se da en que el intelectual *logocéntrico* se convierte en ingeniero, alguien que adapta a los intereses de la revolución sus contenidos. Es una transformación de ideas hacia práctica, no disfrazándose como revolucionario, pero actuando desde el lugar que ocupa este autor en la producción. Considero este un principio de empoderamiento que reconoce el valor transformador que tiene el autor/artista/intelectual desde su espacio de trabajo. Y desde este punto de vista propongo que existe una dinámica similar en el artista convertido en educador y académico, así como en el académico convertido en productor. Los dos casos expuestos no son el mismo camino por el cual se transita -una doble vía. Más bien son un par de posibilidades bajo las cuales se puede contemplar la incidencia de posicionar a la praxis dentro de la academia como una forma productora de conocimiento. Simultáneamente, la propuesta no busca nombrar al artista como un investigador o teórico bajo criterios ajenos al suyo; más bien procura ilustrar cómo su actividad también es productora de investigación y conocimiento.

En este número intentamos enfatizar la producción de conocimiento desde el hacer, en donde la aplicación de destrezas y teorías se concentran en una aplicación, objeto, o creación. Más bien, la creación es el punto de inicio de la reflexión. Tal es el caso del texto de Romina Carrasco, que parte de un diseño centrado en usuarios para desarrollar juegos interactivos educativos para un museo de ciencias de la ciudad de Quito. El proceso implicó un trabajo profundo y esquemático asumiendo que los niños son interpretadores activos y buscó comprender los modelos mentales que los niños usan cuando interactúan con interfaces. La investigadora extendió su mirada investigativa a los sujetos y no únicamente al producto para producir una forma de aprendizaje lúdica. O existe un proceso inverso realizado por los diseñadores

Cristian Mogrovejo y Christine Klein, que deconstruyeron analíticamente un producto de consumo tradicional del Ecuador (guaguas de pan<sup>4</sup>) utilizando herramientas de la antropología, la semiótica y el diseño para comprender cómo los elementos de este objeto producen sentidos, y a su vez probar metodológicamente que el diseño como práctica puede ser inspirado por teorías interdisciplinarias, antes que ser solo una destreza de creación.

Los dos ejemplos anteriores ilustran un camino de discusiones que busca construir esta publicación. El siguiente tema de discusión versa sobre nuevas aproximaciones metodológicas que fomentan el cruce entre conocimiento y praxis.

## Investigación basada en las artes

Para aquellos artistas, diseñadores, cineastas, etc. (por mencionar a los productores creativos) que se han unido a la academia como profesores, su autoría dentro de la institución puede tomar muchos caminos, pero uno menos opcionado en el aparataje universitario actual es el de reconocer la producción creativa como un producto de investigación. Sobre esta base, la propuesta de que aquellos docentes que vienen de la práctica puedan validar su producción artística como académica es un aporte que vincula conocimiento y praxis<sup>5</sup>. Evidentemente existe un supuesto anterior y es que el docente ha logrado externalizar de alguna forma sus procesos creativos; caso contrario, ¿cómo puede enseñar lo que conoce? A ello se

4 Un tipo de pan que se lo decora con la figura de un bebé y se lo consume durante las fiestas de finados o día de los muertos el 2 de noviembre.

5 En el caso de la USFQ, existe un reconocimiento interno a la producción creativa en los ámbitos de las artes, ciencias sociales, humanidades y producción creativa basado en su manual de profesor.

---

une la tarea de dejar un registro, y/o legado de sus procesos en algún tipo de documento, justamente para evadir el cliché de la creación por instinto de genio, o demás caracterizaciones de la producción creativa como evidencia de una subjetividad particular e iluminada.

De igual forma se puede concebir a los docentes que del mundo de la teoría puedan dar el paso a proponer sus ideas desde aspectos de producción creativa. Este camino tiene un recorrido más complejo, ya que radica mucho en la idoneidad del profesor en lanzarse a ese camino, y sin embargo, es la oportunidad de que el ambiente académico y la producción creativa se encuentren de forma armónica. Este camino de doble vía puede construirse sobre la metodología de la investigación basada en las artes. Esta metodología cuya visibilidad surge a finales de los años noventa se presenta como un forma emergente en la investigación cualitativa de las ciencias sociales que busca dialogar con las artes creativas, las nuevas metodologías en investigación educativa y pedagogía.

Leavy considera que la investigación cualitativa y las artes son prácticas sociales en donde artistas e investigadores están continuamente “componiendo, orquestando y ‘tejiendo’”<sup>6</sup> sus materiales (2009: 10). Su objetivo final es comprender la creación de sentidos durante estas experiencias de investigación o creación. Así, también se plantea una crítica al sistema tradicional de investigación basado en: a. Identificar un problema; b. Realizar un estado del arte o revisión de literatura; c. Establecer un método, y, d. Presentar resultados. Sin embargo, formas de investigación cualitativas, como por ejemplo, la etnografía, postulan claramente el proceso heurístico, en donde continuamente se recuperan los datos de campo, a la par con la interpretación y la generación de teoría. De igual forma, la investigación basada en las artes com-

---

parte esta noción, tomando como base que la creación artística nunca es un proceso de producción lineal y dirigido funcionalmente. Barone y Eisner, en un texto clave, postulan que la investigación basada en las artes es un “método de investigación que busca extender el entendimiento humano, utiliza un juicio estético y criterios estéticos para evaluar cuál debería ser el resultado. La idea es crear una forma expresiva que permitirá a otro individuo tener una participación empática en la vida de otros y de las situaciones estudiadas” (2011: 8). En este sentido viene al caso una distinción que realiza Susanne Langer (1957, en Barone y Eisner) sobre los modos de conocimiento discursivos y no-discursivos, siendo los discursivos los que se asientan en el lenguaje de forma literal, y los no-discursivos aquellos que exploran las dimensiones afectivas y emotivas a través de algún lenguaje. Retomando momentáneamente la discusión de Benjamin sobre la *logocracia*, es posible apreciar la sospecha que se levanta contra el texto/discurso escrito en relación al lugar de enunciación, o el posicionamiento del autor. La tradición positivista de escritura académica ha limitado la capacidad de dar cuenta de las dimensiones afectivas y emotivas de un objeto de estudio; es una posición creada desde el lenguaje que delimita la forma de conocimiento.

Las artes tienen al conocimiento no-discursivo como metáfora, ya que el conocimiento que proveen no se da en la forma literal de la forma y contenido de una obra. Shaun McNiff explica que el método (investigación basada en las artes) es el “uso sistemático del proceso artístico, el crear expresiones artísticas en todas las formas del arte, para comprender y analizar la experiencia tanto de los investigadores y de las personas involucradas en ese proceso de creación”<sup>7</sup> (1998: 29). Este sistema aparentemente contradictorio que define la investigación basada en las artes es explicado por Levine, quien hace uso del

modelo dialéctico de Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia griega. Para Nietzsche, el arte como la tragedia se desarrollaba entre dos tensiones caracterizadas por dioses griegos. Por un lado, Apolo representaba la luz, el lado racional, organizador de la vida, mientras que Dioniso representaba el inframundo, el éxtasis y la espiritualidad. Esta estructura hace que las artes se debatan entre "orden y caos, cuerpo y mente, razón y pasión, ciencia y arte –todas las grandes antítesis de la vida se encarnan en esta concepción–" (Levine, 2004: 2)<sup>8</sup>. Es por esta razón que Levine insiste en que "la investigación basada en las artes debe prestar atención a las dimensiones de nuestro trabajo; debe honrar la demanda por claridad, orden, forma, significado, lógica y todas las formas correspondientes a lo apolonio, pero también debe encarnar lo apasionado, erótico, bases vitales del arte (Levine, 2004).

De esta forma, la imaginación y la racionalidad están en juego permanente para crear un modelo investigación y un conocimiento a través de formas expresivas. Además distingue este tipo de investigación del "uso de estas formas expresivas como dato de investigaciones que ocurren en otras disciplinas académicas que utilizan descripciones científicas, verbales y matemáticas más tradicionales para analizar fenómenos" (McNif, 1998: 29). Es decir, la investigación basada en las artes utiliza la creación artística como un detonante de la investigación, antes que constituirse como un dato de investigación para otras disciplinas. Por mencionar un ejemplo, lo que ocurriría entre la historia del arte, y los textos de curadurías. En el primer caso, la producción artística y su contexto como objeto de estudio de la historia; en el segundo caso, la producción artística como un índice de una condición/tema de la sociedad en su momento, y una vía para comprender esa condición. Es necesario entender cómo las expresiones artísticas visuales y performativas adquieren un valor

importante dentro de este paradigma de investigación. En el caso de las imágenes, y en la tradición de la investigación etnográfica, su valor excede el contenido y puede apalancarse como una provocadora de sentidos a través de lo procesos de elicitación (en inglés *photo-elicitation*, elicitación por medio de la fotografía), y sintetizando un texto clave de Weber y Mitchell, permiten aprehender lo no-discursivo, replantearse lo conocido, son memorables (son parte del acervo de conocimiento de la humanidad); condensan holísticamente a través de varias capas la experiencia humana; permiten una comprensión basada en la empatía; a través de metáforas y símbolos, pueden explicar teorías de forma elocuente y elegante; son formas de conocimiento encarnadas –dan cuenta de los cuerpos de sujetos e investigadores–; pueden presentar discursos más accesibles al público en general, y facilitan la reflexividad en la investigación (2004).

De esta forma, citando a Barone y Eisner, Hernández (2008: 94) caracteriza de forma sucinta a la investigación basada en las artes de la siguiente forma:

- Utiliza elementos artísticos y estéticos, mientras que la mayoría de la investigación en Humanidades, Ciencias Sociales y Educación utiliza elementos lingüísticos y numéricos.
- Busca otra manera de mirar y representar la experiencia. NO persigue certezas, o probar la verdad o falsedad de una experiencia.
- Plantea una conversación más profunda sobre las políticas y las prácticas sociales tratando de develar lo que se da por hecho y naturaliza. Muestra lo no dicho, da voz a los subalternos.

Estos postulados no son propiedad exclusiva de la investigación basada en las artes. Sobre la base de mi experiencia como profesor invitado en una Maestría de Antropología Visual, puedo establecer muchos paralelismos entre la etnografía, la etnografía visual, la autoet-

nografía y los estudios cuyo material central son prácticas sociales en comunidades. Al mismo tiempo, pienso que no tan simplemente se puede realizar extensiones entre ambos métodos porque existen puntos comunes. Es indudable que cada disciplina ha creado su serie de prioridades epistémicas en que el método muchas veces es la praxis y la fuente de conocimiento, razón por la cual no puede ser abstraído o comprendido de forma autónoma. Sin embargo, el cruce de literatura, autores y métodos de la antropología<sup>9</sup> hacia la investigación basada en las artes es lo que le ha permitido, a esta última postularse como una opción frente a las fronteras de conocimiento heredadas del positivismo.

Después de esta discusión vale aclarar qué tipo de documento es el producto de esta forma de investigación. Por un lado, se favorece la idea de que la obra artística en sí misma es el resultado del proceso de investigación. Por las razones antes expresadas, las obras generan formas de comprensión del mundo que se extienden más allá de lo textual. Sin embargo, al privilegiar la obra como fuente principal de conocimiento se pierde la oportunidad de acceder al carácter y práctica reflexiva que generó dicha obra. Es claro que los artistas tienen procesos personales de creación generado, a través de un trabajo de investigación registrado en bitácoras, *scrap books*, bocetos, material de archivo, grabaciones audiovisuales, o la experiencia de tratar con comunidades, sujetos e instituciones. Por ello, se puede pensar que tras toda obra existe el potencial de que sus elementos de investigación pueden ser soporte para otros textos que materialicen el proceso reflexivo del artista, su subjetividad frente a la creación, los significados

---

9 Basta mirar la bibliografía del capítulo introductorio de Leavy (2009) en donde figuran autores claves de la antropología, la sociología y los estudios críticos. Por mencionar algunos: Clifford Geertz, Erving Goffman, Donna Haraway, Jacques Derrida. En textos de otros autores se añaden los nombres de Ruth Behar y James Clifford.

que debió negociar, y las relaciones sociales que potencialmente tuvo que generar o sortear para que la obra exista. A la vez no es una justificación de la obra, sino más bien un acto de transparentar y visibilizar la práctica que generó los conocimientos, que a su vez se convierte en fuente de nuevas propuestas sobre el vínculo del artista, con la sociedad y su subjetividad. Si una de las premisas de la investigación basada en las artes es revelar lo que no siempre se dice, existe en el proceso anterior la posibilidad de darle voz al artista o autor. Haciendo una analogía con la noción de sujetos subalternos (Spivak, 1988), entendiéndose a aquellos por cuya situación social no tienen voz o agencia, yo sugeriría que los artistas han cedido parte de su voz y agencia a las instituciones de legitimación –como en el caso del arte: museos, curadores, críticos, prensa especializada– y el mundo académico discursivo y textual. Los productores audiovisuales han cedido su voz al público como consumidor de películas. La tiranía de que el público manda sobre los contenidos solo se encuentra exacerbada a través de la noción de participación que los programas televisivos de concursos y *realities* promueven. Cada voto en estos programas solo oculta la labor de los espectadores. La fetichización de la audiencia encuentra su clímax en la prominencia que los medios sociales ocupan a inicios del siglo XXI; este proceso se consume en la noción del prosumidor, el sujeto como productor y consumidor de contenidos. El ideal de Walter Benjamin del sujeto tornado en autor se desintegra al reconocer que la producción del sujeto es lo que mantiene viva la maquinaria de la industria cultural digital (medios sociales), tanto en contenidos, interacciones<sup>10</sup>, y ganancias<sup>11</sup>. En los casos ilustrados, los creadores/autores son meros cóm-

---

10 ¿Qué pasa si un usuario de una red social no sube información, no postea fotos, textos, comenta a otros usuarios? ¿Este usuario es productivo para la red social?

11 El modelo de negocio de redes sociales como Facebook consiste en utilizar la información de los usuarios, la cual ha sido cedido bajo los términos de uso, para procesarla y venderla a anunciantes, y que estos puedan pautar avisos afines a los usuarios.

plices de una red de industrias culturales, ahora también digitales, en donde el potencial movilizador, innovador, y por qué no decirlo, emancipador de la producción creativa solo sirve a sí mismo. Los diseñadores han cedido su voz a los rigores de los clientes y la industria publicitaria, entre otras. Las razones para este planteamiento es que existe una separación entre la multiplicidad de sentidos generado por la obra ante un público general –pensando siempre en la capacidad heteroglósica que tiene toda obra–, y las interpretaciones de la obra realizadas por disciplinas especializadas como resultado de un proceso interno y externo atribuible al artista. Es así que curadores y académicos leen al artista y su obra a través de un sistema de categorías que son parte de las herramientas de su disciplina, como por ejemplo, resistencia, hegemonía, colonialismo, clase, raza, género, etc. Pero en esas lecturas e interpretaciones está ausente la voz del artista. Puedo entender por qué, como dije al inicio, un artista prefiera solo hacer arte, pero al mismo tiempo encuentro que se pierden oportunidades de conocimiento en el camino. Además, si consideramos que estamos hablando dentro de un sistema académico, entonces también debemos considerar que se pierden oportunidades de validación de la obra artística como investigación ante la ausencia de este tipo de reflexiones.

En la sección 'Praxis' de este libro, presentamos una entrevista con X. Andrade, antropólogo visual, productor cultural y galerista cuyo proyecto *Full Dólar* lo posiciona como un galerista de arte contemporáneo que empuja las fronteras de la antropología visual, los procesos de producción, circulación y consumo de arte contemporáneo, la apropiación en forma de reversión de obras reconocidas y la revitalización de la estética de la gráfica popular como forma contemporánea. En este caso, las obras comisionadas por él, que constituyen su colección, no solo pueden ser investigadas como tales desde los estudios visuales, la crítica de arte o los procesos cola-

borativos en el arte. Pero la obra misma constituye un argumento sobre el *tráfico* que X. Andrade plantea que existe entre la antropología visual y el arte contemporáneo; una relación ilícita que se torna productiva al cuestionar la epistemología de cada área, y de forma indirecta, a él mismo como antropólogo visual/galerista. Si bien es cierto que Andrade no ha postulado su investigación como una basada en las artes, efectivamente lo es. El reto inmediato es construir nuevas discusiones que medien y tensionen las relaciones entre la producción creativa y la reflexión enmarcada en la academia. Por esta razón, en este libro abogamos por *postear* este tipo de discusiones, hacerlas visibles y públicas.

## post(s)

Una tercera propuesta desde esta publicación es que, si la producción creativa no ha sido valorada como conocimiento en el país, menos aún se han producido los espacios académicos para reflexionar sobre ella desde su epistemología, procesos y resultados. De manera simple, existen muy pocas<sup>12</sup> revistas o publicaciones periódicas académicas en Ecuador que investiguen la creación desde la comunicación, el arte, la industria creativa con una mirada que priorice sus procesos y práctica. El corolario de esta propuesta es que la praxis también es un espacio de investigación y producción de conocimiento igualmente profundo y expansivo como el que comúnmente se asigna a la investigación científica dura. Por ello, también la pu-

12 Para un ejemplo, en el indicador SCImago Journal Rank (SJR indicator), referente actual para publicaciones periódicas del país, en el área de Artes y Humanidades solo aparece listada la revista Chasqui, editada por el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. En el directorio Latindex, Ecuador registra un total de 481 publicaciones. Existen una variedad de publicaciones multidisciplinarias universitarias y comerciales; no existe una que registre de forma regular el estudio del arte, diseño, cine, o disciplinas afines.

blicación periódica *post(s)* es una respuesta a este vacío de análisis, reflexión y difusión de estudios académicos sobre la producción creativa.

El nombrar una publicación periódica como *post(s)*, con lo que aparentemente podría entenderse como un prefijo desgastado epistemológicamente, o un anglicismo mal usado, no es antojadizo. Más bien da cuenta de la conectividad que la cultura ecuatoriana tiene con procesos y pensamientos de carácter global en una era de interacción digital. Probablemente quedará para un momento corto de la historia occidental aquel que vivimos en el que la comunicación humana fue mediada por espacios llamados redes o medios sociales, en donde las personas, con sus avatares virtuales (*doppelgängers*), interactuaban entre sí dejándose en estos sitios distintos tipos de *posts*<sup>13</sup>. Hoy, los *posts* como mensajes de texto, videos, fotografías, recapitulan algo que la escritura permitió desde sus inicios, inscribir/marcar, dejar aviso, enunciar un mensaje para la memoria. En el caso de esta publicación, buscamos que quede como un pilar, un enclave, un puesto de contacto<sup>14</sup> (entre académicos) para discutir las formas en que la práctica y la reflexión se conju-

13 Este es un uso coloquial del verbo en inglés *post* que significa: “desplegar (una noticia) en un lugar público”, y como sustantivo que en el uso indicado corresponde a una “pieza de escritura, imagen, u otro ítem de contenido publicado en línea, típicamente en un *blog* o en una página web de un medio social” (recuperado 10 abril 2015, <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/post>). Las traducciones son del autor. El diccionario de la Real Academia de la Lengua solo cuenta con la definición de *post* (forma latina) o *pos* como un prefijo que significa “detrás de”, o “después de” (recuperado 10 abril 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=post>). También existe el verbo *postear*, que en su forma transitiva se refiere a “meter los postes de un cercado” (recuperado 10 abril 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=postear>). Estas son definiciones de *post* como sustantivo (recuperado 10 abril 2015, <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/post>).

14 Estas son definiciones de *post* como sustantivo (recuperado 10 abril 2015, <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/post>). Las traducciones son del autor.

gan en la producción creativa. Y finalmente reconocemos el prefijo *post* como un detonante crítico a paradigmas epistémicos de nuestra relación espacial/temporal con la historia que se articule de acuerdo a prioridades discursivas del momento. Sin lugar a dudas son lugares comunes de discurso y pensamiento de los últimos 50 años: el postmodernismo, el posthumanismo, el postfordismo, etc. Leemos los quiebres paradigmáticos que mantienen en movimiento a la sociedad como atributos de lo que queremos reconocer como *post*; algo más cercano a una crítica sistémica del pensamiento y producción contemporáneos continuamente fluctuantes, antes que una anticipación a un desarrollo futuro. Indudablemente esta postura puede resultar insatisfactoria a muchos pensadores y creadores; en el devenir académico, algún nuevo término aparecerá para dar cuenta del *zeitgeist* de la época. Sin embargo, apostamos a postear, para los postes de nuestro pensamiento y construir algo que el mundo de la producción creativa merece, la inscripción de la producción artística como forma de conocimiento, y un lugar donde reflexionar sobre ello. [post\(s\)](#).

## Referencias

BALL, H.

1996 *Flight Out Of Time*. Berkeley: The University of California Press.

BARONE, T. y EISNER, E. W.

2011 *Arts Based Research*. London: SAGE.

BENJAMIN, W.

1926

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F. : Itaca.

1966

2004 *El autor como productor*. México, D. F.: Itaca.

CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR (CES)

2012 *Reglamento de Carrera y Escalafón del Profesor e Investigador del Sistema de Educación Superior*. Disponible en línea en: <http://www.ces.gob.ec/gaceta-oficial/1260-reglamento-de-carrera-y-escalafon-del-profesor-e-investigador-del-sistema-de-educacion-superior>

HERNÁNDEZ, F.

2008 "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en la educación". En *Educatio Siglo XXI*. No. 26: 85-118.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T.W.

2004 "La Industria Cultural: ilustración como engaño de masas". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta: 165-212.

LATINDEX

Disponible en línea en: <http://www.latindex.org>

LEAVY, P.

2009 *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford Publications.

LEVINE, S.

2004 "Arts-Based Research". En *Journal of Pedagogy, Pluralism and Practice*, Fall 2004, Volume III, Issue 1. Disponible en línea en: <http://www.lesley.edu/journal-pedagogy-pluralism-practice/stephen-levine/arts-based-research/> (visitado el 6 abril de 2015).

MARINETTI, F.T.

1978 "Primer Manifiesto Futurista" (publicado por Le Figaro el 20 de Febrero de 1909). En *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal: 125-135.

McNIF, S.

1998 *Arts-Based Research*. New York: Jessica Kingsley Publications.

O'SULLIVAN, T., HARTLEY, T., SAUNDERS, D., MONTGOMERY, M., & FISKE, J.

1997 *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

OXFORD DICTIONARIES

Disponible en línea en: <http://www.oxforddictionaries.com>

PLATÓN

1982 *La República*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Disponible en línea en: <http://www.rae.es>

SCIMAGO JOURNAL & COUNTRY RANK

Disponible en línea en: <http://www.scimagojr.com/>

URDANZO, T.

1977 "Teoría y praxis en el pensamiento filosófico y en las nuevas teologías sociopolíticas". En *Revista de Estudios Políticos*, No. 211: 171-214.

WEBER, S. y MITCHELL, C.

2004 "Visual Artistic Modes of Representation for Self-Study". En J. Loughran, M. Hamilton, V. LaBoskey y T. Russell (Eds.). *International Handbook of Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices*. Dordrecht (Holanda): Kluwer Press. Disponible en línea en: [http://iirc.mcgill.ca/txp/?s=Methodology&c=Art-based\\_research](http://iirc.mcgill.ca/txp/?s=Methodology&c=Art-based_research)

WILLIAMS, R.

1958 "Cultura y Sociedad, 1780-1960". De *Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.