

Apuntes preliminares para pensar operativamente la investigación artística

Marcelo Zevallos Rimondi*

Recibido: 15/06/2018
Aceptado: 12/07/2018

RESUMEN

En este artículo me propongo dar cuenta de los elementos convocados en los procesos de investigación/creación en las artes visuales. Ubicaré alguno de estos elementos como fuentes de información y de operación indagatoria, vale decir, elementos de transformación gracias a los flujos procesuales que se pueden generar entre ellos. Para este fin, he dividido este artículo en dos grandes momentos de reflexión, el primero recoge algunas ideas que permitirán situar la práctica artística como una re-acción conflictiva en el ámbito del lenguaje y el segundo plantea los elementos investigativos presentes en un proyecto de arte, entendido como el ejercicio estético del diseño.

Palabras clave: *arte, lenguaje, disenso, investigación artística, problema de creación y sistematización.*

El arte no es una forma de expresión, es una forma de pensar.
Camnitzer (2017)

INTRODUCCIÓN

Este documento pone en discusión algunas concepciones operativas sobre la investigación artística, se trata de un estudio en construcción, abierto a la retroalimentación. Las ideas compartidas están ordenadas en dos momentos, primero se sitúa el arte en las limitaciones del lenguaje para hacer evidente su función política como re-acción al

* Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. marcelozevallos74@gmail.com

mundo, que impacta conflictivamente sobre el cuerpo del sujeto artista o de sus congéneres, y segundo, se presenta un esquema o mapa de la investigación artística, como un intento para situar los elementos de la investigación/creación y las conexiones que se pueden generar entre ellos. Aquí se presenta el espacio del laboratorio como el momento en el que confluyen todos los elementos reunidos en un ejercicio estético del disenso.

Finalmente, se da cuenta del ejercicio de la sistematización como el acto mismo de la investigación y posibilitador de la construcción de documentos académicos que signifiquen una contribución a la comunidad cultural y académica del país.

METODOLOGÍA

Las ideas desarrolladas en este artículo se nutren de mi experiencia como artista visual formado en una escuela pública de arte y como docente, en ese sentido, intenta responder a dos necesidades: comprender mi propio proceso de creación/investigación y su consecuente resolución en documentos de análisis académico y clarificar los procesos de investigación artística con finalidad en la exposición pedagógica.

Para pensar y analizar la investigación artística me ubico como un sujeto artista que no forma parte de los privilegios de la escena cultural, artística y social del país, por lo que mi perspectiva de análisis intenta sostener una mirada periférica del sistema arte, aun cuando trabajo contribuyendo en la formación de los futuros artistas, gestores culturales, activistas, etc.

Las ideas que aquí se articulan y ordenan se apoyan en los estudios sobre el lenguaje poético y su potencial político; en ese sentido y de modo indirecto, se nutre también de los aportes de la tradición posestructuralista del arte y la cultura. En ese camino, la apuesta metodo-

lógica de este artículo sumerge al arte en las complejidades del lenguaje, donde el arte adquiere sentido político; justamente, porque el mundo en el que nos desenvolvemos está hecho de certezas, de verosimilitudes y de injusticias que escapan a esas verdades. El lenguaje no siempre alcanza para dar cuenta de todas las experiencias humanas, menos cuando estas experiencias son traumáticas y cotidianas.

En ese sentido, me valdré de categorías como «lenguaje desviado» de Cohen (1984) y de «experiencia estética de disenso» de Rancière (2010), las cuales me servirán como herramientas para pensar el arte desde su dimensión política y el proceso de investigación como un ejercicio para subvertir los sentidos históricamente acomodados sobre las diferencias sociales.

El artículo construye y explica un esquema que se presenta como mapa de la investigación artística. Lo primero que se logra con él es identificar los elementos citados en un proceso de investigación en la creación, para luego reconocer los ejes o flujos de conexión operativas que se generan en el proceso para producir acciones, digamos artísticas, y reflexiones analíticas de lo que va aconteciendo en ese proceso. Este mapa sitúa al artista y demás componentes sobre el escenario del problema de investigación, que aquí identificamos como problema de creación, en tanto demanda del artista-sujeto una re-acción creativa.

Por una cuestión de extensión, este artículo no profundiza el análisis geopolítico del lenguaje y las experiencias humanas como experiencias situadas en naciones poscoloniales, sin embargo, no dejan de estar presentes en la construcción de las ideas planteadas.

ARTE Y LENGUAJE

Comenzaré desplegando algunas ideas sobre lo que estoy entendiendo por arte y sus posibilidades. Inicio preguntándome lo siguiente:

¿El arte es un lenguaje? Sí lo es, entonces sería un sistema de signos (Saussure) o un sistema de significantes (Lacan). El arte sería, en tanto lenguaje, un conjunto de normas y leyes gramaticales para decir las cosas. En esta figura, el artista sería quien usa los signos o los significantes de una manera adecuada para generar sentido estético o artístico, posibles de ser comprendidos por un determinado público. El lenguaje media y permite el acercamiento al mundo, a la cultura. Es con el lenguaje que configuramos la realidad. Entonces, ¿qué pasa con lo que no se puede decir con el lenguaje? El arte permitirá acercarse a la vida (al mundo, a la realidad) de modos distintos a los habituales.

¿El arte hace lenguaje? Sí lo hace, entonces estaría constantemente quebrando el lenguaje, liberando lenguajes. Los poetas comprenden este ejercicio mucho mejor que los artistas visuales, porque reconocen su trabajo como un enfrentamiento con el lenguaje. No basta con usar el lenguaje, sino hay que desubicarlo, sacarlo de su centro, Montalbetti (2018) lo dice así:

en una época en que todos «generan contenidos»
Lo primero que NO hay que generar son «contenidos»
el poema debe, en cambio,
Hacerle algo al lenguaje, afectarlo,
... para que deje de «generar contenidos». (p. 22)

Si la poesía debe dejar de generar contenidos, es pues, porque su fin primero es sabotear el lenguaje habitual.

«Ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como una desviación con respecto a ella» (Cohen, 1984, pp. 14-15). El lenguaje corriente es el que permite construir y sostener los sentidos comunes, esos sentidos se reafirman en cada manifestación del lenguaje (en ámbitos familiares, escolares, universitarios y en los medios de comunicación, entre otros). ¿Qué hacer cuando los sentidos comunes justifican

el machismo, la violencia contra la mujer o la infancia, la inutilidad de los saberes ancestrales, el racismo étnico y cultural? Es cuando la subversión del lenguaje es una opción digna.

«El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes» (Rancière, 2010, p. 34). Podemos entender la exhibición de las imágenes como el ejercicio de ese «lenguaje corriente» al que refiere Cohen, sobreexponiendo, cuyos significantes son funcionales al poder del mercado y de fácil identificación por amplios sectores de la sociedad. La imagen en contextos urbanos constituye uno de los lenguajes más importantes del mercado. Digamos que este lenguaje construye y sostiene el sentido común instrumental, urbano, capitalista, neoliberal, patriarcal, etc.

La obra de arte «trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver» (Rancière, 2010, p. 34). En el análisis que realiza Víctor Vich sobre la poesía de César Vallejo, afirma que habría una verdad moralmente trascendente que el hombre logra vislumbrar en algún momento de su vida, pero que, finalmente se acobarda de comprometerse con ella, por tanto, busca siempre eludir aquella verdad en el consenso, en el *statu quo*, «en ese sentido, el hombre suspende su posibilidad de transformar el mundo y de construir una sociedad nueva» (Red Literaria Peruana, 2018).

Entonces, ¿qué es lo que no sabe ver el espectador? Justamente lo que escapa al lenguaje común, al lenguaje del mercado, al sentido utilitario, a la exposición de las imágenes, a la promesa de orden, desarrollo y ciudadanía sin desigualdades. Se trataría entonces de buscar nuevos significantes o generar con ellos nuevos ejercicios gramaticales para hacer visible aquello que se pretende negar: su existencia.

Seguidamente, propongo un mapa que intenta cartografiar los diferentes elementos reunidos en un proceso de investigación en artes visuales. Aquí se planteará el problema de investigación, los materiales y los datos básicos, las referencias epistemológicas y el punto de vista o lugar de enunciación, todos ellos confluyen en el laboratorio de procesos sobre el lenguaje.

MAPA OPERATIVO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTE

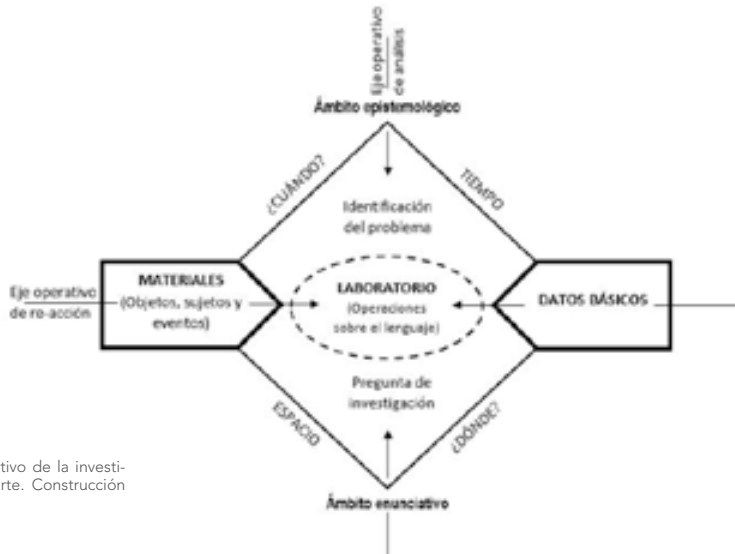


Figura 1. Mapa operativo de la investigación en arte. Construcción propia.

PROBLEMA DE CREACIÓN (RE-ACCIÓN)

Aquí el problema de investigación es, al mismo tiempo, el problema de creación. En el mapa está representado por la forma de rombo, y no constituye el objeto a observar y medir fuera de uno, sino el ámbito experiencial que nos interpela, que ha marcado violentamente nuestra corporalidad; dicho de otro modo, el problema es aquello que nos habita incómodamente, que sabotea nuestra existencia plena. El problema de creación está constituido por aquellos ejercicios, conductas, saberes, vacíos, olvidos, etc., sistémi-

cos y normalizados para un sector de la sociedad, es la violencia hecha sentido común, validada por el consenso a través de políticas estatales, educativas y comunicacionales.

El problema de creación es lo que interpela al sujeto investigador/creador, suscita en él la necesidad de generar una re-acción frente al acontecimiento problemático. El problema debe ser identificado y descrito en sus características empíricas y alcance epistémico, debe acotarse temporal y espacialmen-

te, para ello debe responderse: ¿Cómo es? ¿Dónde ocurre? y ¿Cuándo ocurre?

En la investigación, la situación problemática no habla por ella misma, sino a través de la subjetividad del investigador/creador.

El problema es una suerte de patraña consensual que impacta en el sujeto artista, de ahí la re-acción disensual de este como una «experiencia estética que roza con la política», ya que «el disenso está en el corazón de lo político» (Rancière, 2010, p. 61).

Todos los demás elementos actúan sobre el problema, cada uno de ellos guarda con él algún vínculo, conceptual, material, emocional, etc. En este mapa, el problema es el escenario de las acciones que constituirán la re-acción o proyecto de arte.

EJE OPERATIVO DE RE-ACCIÓN

Este eje está representado horizontalmente y conecta los materiales tangibles o intangibles con los datos básicos concretos, dando pie al laboratorio de creación que constituye un espacio de ensayo y planificación, bajo la concepción de arte que hemos venido desarrollando. El laboratorio sería la



Figura 2. Eje operativo de re-acción. Construcción propia.

instancia para operar sobre el lenguaje. Este eje permite poner en acción los materiales y los datos en busca de una respuesta al problema identificado.

• Materiales

Los materiales pueden ser, elementos o huellas del escenario y acción problemática, es decir, serán objetos, sujetos o eventos que surgen del problema identificado, traen la carga nefasta de este. En ese sentido, son materiales que guardan un impacto en la sensibilidad del artista.

Así, los materiales podrían ser los referentes visuales, sean artísticos o no, los análisis visuales de esos referentes, los lenguajes visuales, los medios de producción, los soportes, los discursos, los objetos significativos, los sujetos, las dinámicas, los eventos, etc.

• Datos básicos

Los datos básicos construyen un soporte de credulidad sobre el problema y permiten profundizar en él. Están constituidos por toda información cuantitativa y/o cualitativa sobre el problema; igualmente, son datos específicos que interpelan y afectan al investigador. Esto es, informes, no solo para comprender y validar el problema, sino para ser transformados, resignificados y reconstituidos en el laboratorio como respuesta al problema. Como datos básicos podríamos contemplar la información estadística, fuentes preliminares, documentos históricos, entrevistas, testimonios, ejercicios etnográficos, etc.

Ambos elementos, materiales y datos básicos, encontrarán en el laboratorio el espacio donde se ensayarán articulaciones diversas, siempre mediadas por la subjetividad del artista investigador y las categorías conceptuales que le acompañen. Finalmente, lo que el artista podrá hacer aquí es «construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común» (Rancière, 2005, p. 17).

EJE OPERATIVO DE ANÁLISIS

• Ámbito epistemológico

Lo constituyen ciertas tradiciones teóricas del conocimiento humano que iluminan el desarrollo del análisis. De estas tradiciones se tomarán algunas categorías conceptuales como herramientas para, en un primer momento, delimitar el problema de creación

y, posteriormente, construir sentidos sobre los procesos desarrollados en el laboratorio frente al problema y sus complejidades.

Aquí también se reúnen los antecedentes, vale decir, las investigaciones desarrolladas bajo

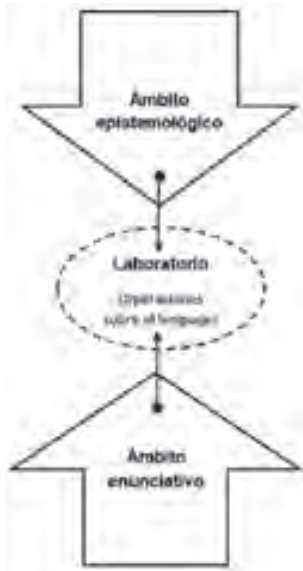


Figura 3.
Eje operativo de análisis.
Construcción propia.

preocupaciones similares u otras investigaciones que abordan el mismo problema de investigación, tratando de mapear lo ya desarrollado.

La selección de estas herramientas teóricas resulta clave, en tanto, contribuirán con el modelado y formulación del problema. Este es el marco epistémico de sentido en el que se desarrollará el proyecto de arte y los informes académicos que se puedan generar de él.

• *Ámbito enunciativo*

Digamos que en el mapa operativo de la investigación que hemos presentado, el ámbito enunciativo es el punto en el que se ubica el investigador/creador, es desde aquí que intenta controlar todas las articulaciones

entre los diferentes componentes. Este es el punto de vista, geopolíticamente situado, para estructurar coherentemente el problema de creación. «El lugar de enunciación es el lugar desde el que se enuncia, concebido, no como un lugar dentro de la enunciación, sino como el suelo –colonial o no– desde el que un discurso se pronuncia» (Miranda, 2013, pp. 46-47).

El mundo ha sido enunciado desde los centros hegemónicos de producción del conocimiento occidental, autodenominado como el único válido, ejercicio que mantiene oculto otros cuerpos, sabidurías y culturas. Por ello, considerar el lugar de enunciación como un elemento en la investigación/creación permite deconstruir ese otro lugar enunciativo, eurocéntrico, pretendidamente ontológico y universal.

En consecuencia, el lugar de enunciación no solo se descubre, sino que se construye o reconstruye, ya que los lugares enunciativos valorados por el sistema, como el sistema del arte, destruyen sistemáticamente puntos de vistas diferentes.

Desde aquí se clarifica el posicionamiento del investigador: su ubicación, no solo en tanto espacio y tiempo, sino también de las tradiciones o las experiencias de las que proviene y los conocimientos propios que pone en juego para construir su mirada, su propia voz. Dicho esto, es importante reconocer que la propia voz nunca es completamente propia, a través de ella hablan las tradiciones y los discursos con las que nos hemos constituido.

LABORATORIO

Este es el espacio o momento, sin que implique un lugar o un tiempo específico, para la explosión o implosión de los sentidos convocados. Aquí se someten a interrogatorio estético los materiales y datos básicos, se en-

cienden las luces categoriales del quirófano y diseccionan los elementos compilados.

Digamos que todo proyecto de arte, en tanto ejercicio en el lenguaje, construye su discurso a través del contraste, de una diferencia tensional. En este contexto, el proyecto está habitado por materiales o datos que se confrontan estéticamente, que se dicen cosas gracias a la proximidad y vinculación ensayadas por el investigador/creador. Esto permite que exista en el mundo una nueva articulación, inexistente en lo común hasta ese momento. Dicho de otro modo, el proyecto ficcional construye, mediante el disenso, nuevos acercamientos al problema, vale decir, a la realidad.

La ficción es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras. (Rancièrè, 2010, p. 67)

Por lo dicho, el laboratorio debe ser comprendido como el espacio para deshacer y hacer lenguaje, para desviarlo de su normativa convencional. Por otro lado, Rancièrè (2011) nos recuerda que «el lenguaje no vive sino de la separación entre las palabras y las cosas. Es decir, que vive de suscitar y decepcionar constantemente el fantasma de su adecuación» (p. 166) a las cosas, los cuerpos y los acontecimientos. El lenguaje literario, al que podemos identificar como el ejercicio artístico, prescinde del sistema de signos convencionales, el mismo que establece normas precisas para la interpretación y mediación de las experiencias en el mundo; por ello, el literario «es un lenguaje cuyo fun-

cionamiento ya no está orientado por tal sistema de mediaciones. Se pone entonces a viajar entre un polo de subsignificaciones y un polo de sobresignificaciones» (p. 166). En este tipo de ejercicios radica el trabajo en el laboratorio, un viaje que fluye entre otras significaciones, más allá de las normativas interpretativas.

Este laboratorio es un espacio activo, lúdico, de ensayo-error, que pone en diálogo las propias experiencias, miedos y saberes con los diversos materiales y datos básicos. Todo lo que se haga aquí, ya sean bocetos, maquetas, pruebas de medios, ensayos poéticos de los materiales, se hace sobre el problema y principalmente en respuesta a él.

El esquema presentado, en tanto mapa de la investigación artística, muestra un espacio de múltiples ingresos. Cada uno de los elementos descritos puede desencadenar el proceso de investigación/creación. A pesar del proceso de múltiples ingresos, al momento de escribir un informe académico de investigación, este se podrá organizar linealmente, donde seguramente el problema de investigación sea lo primero que se identifique y construya conceptualmente.

Vemos así, que el trabajo artístico necesita contar con un conjunto de elementos previamente acumulados, que estarán seleccionados por la sensibilidad del investigador, por un cuerpo que lleva inscrito en él los síntomas del problema de creación o las amenazas de este. En este aspecto, el arte no nace de una complacencia, sino de una inconformidad, de una traba, de una imposibilidad. El trabajo artístico «recomienza o reinventa a partir de un patrimonio, de lo que ya está hecho, dicho y organizado en colecciones y discursos» (García Canclini, 2010, p. 129). De esta manera, el arte toma configuraciones de un orden ya desarrollados y aceptados para introducir en él otras variables que desorganizarán su estructura y buscarán que lo nefasto

naturalizado como sentido común, vale decir, problema de creación, se desnaturalice.

Aquí cabe recordar la concepción de subjetivación que usa Jacques Rancière (2011), el dirá que «una subjetivación crea lo común deshaciéndolo, de tal modo que la subjetivación crea lo común poniendo en común lo que no era común», este será un proceso inherente a lo «común político» (pp. 160-161). Será, justamente, la condición disensual de lo común lo que el arte como disenso ejerce. Por ejemplo, vale pensar que la tradición poética «en el Perú constituye una de las actividades artísticas más prestigiosas, pero a su vez, [la poesía] pone en peligro esa tradición, la reinventa y, por último, la confirma y fortalece» (Mazzotti, 2002, p. 14).

LA SISTEMATIZACIÓN COMO INVESTIGACIÓN EN ARTE

La reflexión e información sobre la sistematización como proceso de investigación aún no es muy amplia en los procesos de creación artística; sin embargo, sí lo es en procesos pedagógicos. Por ello, muchas de nuestras referencias provienen del ámbito educativo.

En la investigación artística las fuentes de información pueden ser también fuentes de transformación, es decir, la materialidad y los sentidos que comporta esa fuente pueden verse alterados en el ejercicio indagatorio del artista investigador.

Se entiende la sistematización como un ejercicio teórico práctico de reflexión, que se ejerce sobre una experiencia concreta, se intenta ordenar metodológicamente y se la asume como una contribución investigativa para los sujetos participantes de la experiencia, así como para una comunidad mayor.

El proceso de la sistematización no puede referirse solo a la descripción de los momentos y etapas de una experiencia, debe permitir

interpretarla, y sus conclusiones deben regresar al campo de la experiencia transformándola.

La sistematización es la interpretación crítica, es decir, el resultado de todo un esfuerzo por comprender el sentido de las experiencias, tomando distancia de ella. Esta interpretación se caracteriza por descubrir la lógica con la que ese proceso se lleva a cabo, los factores que intervienen en él y las relaciones entre ellos. (Jara, 1994, pp. 22-23)

Comprendemos la sistematización como la construcción de una reflexión sobre una o más experiencias concretas. La sistematización permite construir un orden de sentido entre los objetos, momentos, sujetos, prácticas y factores que han participado y acontecido en la experiencia.

Como toda creación y producción de conocimiento, la sistematización es dialógica, se produce en la interacción con otras voces. En nuestro caso, esas otras voces las podemos encontrar en los cuerpos que viven en el problema, así como también, en los autores seleccionados para el análisis del proceso. «La sistematización se sitúa en un camino intermedio entre la descripción y la teoría, [significa un] modo de pensar dinámico, riguroso, procesual, crítico y creativo» (Jara, 1994, p. 25).

El fin último de la sistematización artística no es comunicar el sentido de una experiencia, sino, posibilitar conexiones entre los materiales y los datos básicos, entre las categorías epistemológicas y el proceso en el laboratorio. Al ordenar esos elementos, el investigador tiene la posibilidad de construir diferentes opciones de vinculación entre ellos. De este modo, la sistematización en el campo de la creación/investigación es un ejercicio que acompaña el proceso artístico, no hay una práctica de sistematización concluida para

evaluar los resultados, sino que estos regresan constantemente al laboratorio con sentidos renovados y más precisos.

Sin embargo, esta sistematización que acompaña el proceso de creación será el ejercicio inicial para cualquier informe académico de investigación sobre el proyecto de arte que se desarrolla.

CONCLUSIONES

A lo largo del artículo se ha argumentado que el proyecto de arte implica una acción sobre el lenguaje; incluso, una acción contra el lenguaje. Esto se asimila mejor si comprendemos el lenguaje como el conjunto de códigos que determinan y administran la producción de sentidos compartidos en un tiempo y espacio, configurando finalmente un sentido común al grupo. Por ello, la desviación lingüística, entendida como acto artístico, significará un escape y transformación del lenguaje y su dominio representacional del mundo.

El artista suele desconfiar del lenguaje, sabe de la importancia que tiene hacer esfuerzos por escapar a él, el lenguaje controla y sujeta los sentidos, las subjetividades, las experiencias y los cuerpos en los valores de la época y el discurso imperante. Fugar del lenguaje implica, más que comunicar algo, compartir algo, poner en el mundo o en los demás aquello que no es completamente lenguaje, brindar al público un vacío lingüístico que empuje al espectador a llenar ese vacío.

La reconfiguración material y simbólica que se genera en el laboratorio artístico propicia poner en el mundo común aquellos cuerpos, objetos o conductas que sistémicamente quedan fuera; por ello, el laboratorio es el mo-

mento para construir el disenso estético frente a un incompleto ordenamiento del mundo.

La investigación artística, a diferencia de la científica, no pretende producir un conocimiento replicable ni comprobable, se funda más bien en la experiencia del artista en el mundo. Por ello, esta investigación no puede dejar de lado la voz de quien investiga/crea; esta constituye un potencial de reflexión que se activa en el diálogo con los autores y las teorías que se revisen. Es en este sentido que la escritura en primera persona adquiere mayor sentido al momento de sistematizar las experiencias y la reflexión del proceso de investigación/creación que propone una respuesta (re-acción) a una interpelación del mundo.

Este esquema (figura 1) no solo sitúa los elementos presentes en la investigación artística, sino que funciona como un mapa operativo que permite negociar, afectar o golpear el lenguaje, en tanto, conjunto de certezas que detienen el flujo de la experiencia sensible en el mundo. Este mapa operativo (figura 1) no comprende la investigación como un proceso lineal, sino como un desarrollo en múltiples direcciones y casi simultáneo. De esta manera, el mapa ofrece múltiples ingresos, cada uno de los cinco elementos es una puerta de acceso al proceso de investigación/creación, donde el problema de creación no necesariamente tendría que estar definido desde un inicio, se puede llegar a él mediante la reflexión o la sistematización de los flujos entre los elementos mencionados, vale decir que se puede acceder al problema ingresando por cualquiera de los cinco componentes.

La carpeta de investigación² constituye el repositorio donde se dará cuenta de los

2. La carpeta de investigación es comprendida también como el portafolio de investigación. Es un instrumento usado en instituciones educativas para registrar un proceso de aprendizaje, individual o grupal. Este instrumento permite a los docentes evaluar lo desarrollado por el estudiante.

detalles de lo acontecido en el proceso de creación/investigación, es el primer ejercicio de sistematización que acompaña gran parte del proceso. Sin embargo, este no constituye un documento académico, por ello no tendría que organizarse de manera lineal y normativa, todo lo contrario, la carpeta de investigación debe mostrar las múltiples direcciones que se desarrollan durante la investigación/creación. El documento académico que se genere de esta investigación deberá ordenarse, de modo que facilite su comprensión y aporte a la comunidad académica del arte.

Será la articulación de estas cinco instancias o factores de la investigación artística los que podrán posibilitar la construcción poética. El

artista investigador permite flujos entre las instancias señaladas y dosifica la información que correrá entre ellos; asimismo, podrá advertir conexiones inesperadas con sentidos relevantes. De este modo, surgen posibilidades en las que un dato estadístico adquiere una resonancia poética al establecerse su correlato con un material, sujeto o evento específico.

Marcelo Zevallos Rimondi

Artista visual investigador, formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Cursó un bachillerato complementario en Arte en la Unidad de Postgrado de La Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es Magister en Estudios de la Cultura con mención en Arte y Estudios Visuales por la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador. Sus áreas de investigación giran en torno a la ritualidad y performatividad del poder, la educación e investigación artística en contextos poscoloniales y los desencuentros culturales entre las herencias coloniales y las herencias ancestrales.

REFERENCIAS

COHEN, J. (1984). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.

GARCÍA CANCLINI, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

JARA, O. (1994). *Para sistematizar experiencias: una propuesta teórica y práctica*. San José: Alforja.

MIRANDA, C. (2013). *Hablar desde los márgenes. La problemática del lugar de enunciación en la propuesta decolonial de Walter Dignolo* (Tesis para optar al grado académico de Magister en Filosofía). Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114291/Miranda%20Camilo_2013.pdf;sequence=1

MAZZOTTI, J. (2002). *Poética del Flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MONTALBETTI, M. (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: Fondo de Cultura Económica, Sur Librería Anticuaria.

RANCIÈRE, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder Editorial.

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

RED LITERARIA PERUANA (productor). (21 de mayo de 2018). Cátedra virtual con Víctor Vich - César Vallejo: un poeta del acontecimiento comunista [video podcast]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QGTwjAP4lsM>.