

Investigación en la creación y formación artística chilena: Caso UMCE¹

David C. Benavente Millán²

Resumen

En el sistema educacional y específicamente en el universitario chileno, no se asocia aún la investigación con la producción artística, sin embargo, en las unidades académicas de formación en esa área, se evidencian formas de investigación asociadas a la práctica artística; Ilustrando esta afirmación, se presentan trabajos correspondientes a seis artistas docentes y a una tesis de pregrado, todos vinculados a la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Dichas propuestas apuntan a situar la práctica artística, como un proceso de construcción de conocimiento, con resultado de obra. Este hecho permitiría, a la vez, poder inscribirla, bajo ciertas condiciones, como una forma de investigación en el ámbito académico, lo que produciría un giro fundamental a la concepción sobre el rol de la educación artística que se tiene hoy en nuestro sistema educacional.

Palabras clave: Educación, investigación, práctica artística, aprendizaje.

Research forms in Chilean artistic creation and education: case UMCE

Abstract

In the educational system and specifically in the Chilean university, research is not yet associated with artistic production, however, in academic training units in that area, forms of research associated with artistic practice are evident. Illustrating this statement, works corresponding to five teaching artists and one of an undergraduate thesis are presented, all linked to the Metropolitan University of Cs. of Education. These proposals aim to situate artistic practice, as a process of construction of knowledge, with the result of work. This fact would allow, at the same time, to be able to enroll it, under certain conditions, as a form of research in the academic field, which would produce a fundamental twist to the conception of the role of artistic education that exists today in our educational system.

Key words: Education, research, artistic practice, learning.

Recibido: 5 de junio 2020.

Aceptado: 20 de enero 2021.

¹ Este artículo se origina a partir del proyecto DIUMCE FGI 40-18 "Formas de investigación en artes visuales en Chile: caso de la formación artística en el sistema universitario".

² Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Programa doctorado en Arte. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes y Educación Física UMCE. dbenaven@gmail.com

1. La Práctica artística como investigación

En la ley de Educación Superior Chilena se considera la universidad como una institución “compleja” aquella “que no sólo se dedica a la docencia, sino que desarrolla la investigación y la vinculación con el medio,” (MINEDUC, en La Tercera 21/06/2016). Estas tres dimensiones constituyen parte de las cinco áreas de acreditación institucional en el actual sistema de certificación de la CNA³. Comisión Nacional de Acreditación

Es decir, que una universidad además de docencia de pregrado y postgrado, realice también investigación, significa que crea conocimiento y genera publicaciones con aportes innovadores. Si a eso se agrega el cultivo de una gran diversidad de disciplinas impartidas en la institución, se reúnen, entonces, las condiciones que responden a la idea más abstracta que en Occidente se ha cultivado de la institución universitaria (Valle, A. 2018), y ello la sitúa en categoría de universidad “compleja”.

Esta categoría, al parecer, ha pasado a constituir el desafío particularmente significativo para las universidades que buscan insertarse en el círculo de la excelencia mundial. Destacando para ello la productividad científica, la humanística, la citación de sus publicaciones, la acción académica en actividades de docencia e investigación y la internacionalización de sus vínculos e interacciones. (Cisternas, 2018)

Buscando optimizar estos aspectos, las distintas universidades proceden a evaluar la actividad de sus académicos, estableciendo parámetros, de acuerdo a reglamentos internos, que determinan la distribución temporal de las funciones de su personal docente; actividad que debiera contemplar acciones, al menos en: docencia, investigación y gestión (Frailyng, 1993), a ellas se pudiesen agregar, dependiendo de la institución, extensión, vinculación con el medio, asesorías, perfeccionamiento y gestión de dirección académico – administrativa.

La relevancia que ha cobrado en los últimos años la evaluación para la acreditación por parte de la CNA y los aportes indirectos con fondos del estado han puesto la investigación y publicaciones derivadas, como prioritarias para la acreditación y consideración de una institución como compleja, ha hecho que la

³ <https://www.cnachile.cl/Paginas/Inicio.aspx>

investigación se haya convertido en el centro de la dedicación y los intereses de gran parte de los académicos e instituciones universitarias.

Tradicionalmente, los criterios de relevancia e impacto de las Ciencias Experimentales son los que han determinado los estándares en cuanto a investigaciones y publicaciones. Pero que no se adecúan (Brea, 2005) a las producciones que realizan los investigadores en las Ciencias Humanas ni a aquellos que consideran la práctica como una forma de investigación en las artes.

En estricto rigor, nos preguntamos ¿qué sucede cuando un académico desarrolla sus conocimientos en áreas donde la práctica es lo esencial? en el sentido que su docencia se vincula al desarrollo de una actividad profesional que es la que reconocimiento y carácter de experto para formar parte del personal docente universitario. Por ejemplo, quienes se dedican a las artes visuales, escénicas o musicales.

Sí la sociedad y la propia universidad reconocen a quienes desarrollan estos campos, ¿cuál es el lugar de la investigación de quienes se dedican de forma prioritaria a las artes, la creación y/o interpretación musical o la dirección o actuación teatral? ¿Pueden considerarse estas actividades como de investigación? ¿En todas las condiciones y circunstancias? (Frayling, 1993)

La pregunta que surge naturalmente ¿qué se consideraría como investigación artística? ¿La obra en sí como resultado? ¿el proceso de producción? o bien ¿la presentación o exposición?, ya sea en cualquiera de sus expresiones (música, teatro u otras), ¿podrían ser todas ellas consideradas como tal? Según Borgdoff (2004) si todo fuera investigación, entonces nada lo sería. Entonces, ¿Cuándo se consideraría la práctica artística como investigación y cómo se podría evaluar? Frayling, se pregunta, si la experiencia vinculada a la práctica artística, donde el objetivo no es principalmente el conocimiento de lo comunicado, en el sentido de la comunicación verbal, icónica o imaginaria. ¿Podría ser considerada como una forma de generar conocimiento?

Entender la creación artística como una forma de producción o construcción de conocimiento, en un hacer que va más allá de lo procedimental, técnico-instrumental de una determinada disciplina artística, no es un concepto

nuevo en Chile. Se instala, según Villegas (2018), a principios de los 90, en la Escuela de Arte UC, con la visita de Cohen y Baque⁴, quienes promulgan la práctica artística como otra forma de investigación que no compite ni con las ciencias básicas ni sociales y que hoy podríamos situarla dentro de aquellas perspectivas post cualitativas (Jackson y Mazzei, 2012). Sin embargo, su desarrollo en nuestras universidades aún es incipiente.

En nuestro sistema educacional, se otorga el grado de licenciado en Arte, Artes Visuales, Bellas Artes o Artes Plásticas, lo que presupone un grado académico que antecede al grado de doctor, por lo que de algún modo se vincula con la capacidad investigativa. La productividad académica, sin embargo, en dichos espacios de formación, se aloja en dos áreas; una que comprende la creación artística, para los proyectos de artistas y otra que alberga la investigación para proyectos, ya sea de ciencias básicas, sociales y humanidades (Villegas, 2012)⁵.

En el ámbito de las artes visuales, solo dos de los escasos programas de postgrado dictados en nuestro país, ofrecen la posibilidad de ejecutar una tesis con resultado de obra, en ellos no se visualizan con nitidez los planteamientos referidos a la investigación basada en la práctica artística, en “el uno por imprecisión y el segundo claramente lo asocia a una obra y tesis.” (Villegas y Espinoza 2019, p.33).

A propósito de ello, puntualiza el autor que la noción de investigación basada en la práctica, *no ha sido un asunto sometido a debate en el sistema universitario chileno*. Por lo que cada institución resuelve el tema basándose en sus propias tradiciones y experiencias en lo relativo a la investigación.

La apertura, de fondos concursables para la producción artística, por parte del estado (FONDART) e instituciones privadas (Sala Gasco, CCU, Telefónica), así como el ofrecimiento de becas para la realización de estudios de post grado, en universidades extranjeras que adscriben el convenio de Bolonia, han incidido, significativamente, en los cambios curriculares efectuados en las distintas escuelas

⁴ Pierre Baque Jacques Cohen profesores de la Sorbona Paris I, dictan magister en escuela de arte UC Chile 1996

⁵ Dr. Ignacio Villegas V. Académico de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago de Chile. El Dr. Villegas ha realizado un seguimiento, en el tiempo, al desarrollo de la investigación artística en los procesos de formación en nuestras universidades.

de formación artística. Con más o menos variaciones, estas presentan talleres de producción y discusión de proyectos de obra propuestos por cada estudiante. Se trata de un espacio que permite al alumno desarrollar procesos creativos, con resultado de obra, a la vez que perfilar el proyecto para su examen de grado, que consiste en una obra, más un texto denominado memoria, que contempla un análisis y fundamento de la propuesta visual. Es un documento que contiene, en general, una exploración teórica sobre las ideas y dificultades⁶ de la obra, análisis de forma, imagen, montajes y técnicas⁷.

Esta modalidad, según nuestra percepción, introduce al menos tres dimensiones fundamentales y significativas, aunque muy poco discutidas al interior de las unidades académicas. La primera de ellas dice relación con entender el arte ya no como una cosa que se hace, sino como una forma de pensar, aunque haya un resultado de una o más obras, considerando los procesos de producción como espacios de análisis reflexivo, aprendizaje y desarrollo del conocimiento (De Pascual, A. y Lanau D., 2018). Una segunda dimensión, apunta a centrar el proceso de enseñanza-aprendizaje en el estudiante, generando conocimientos a partir de su propia experiencia e intereses (aprendizaje significativo, Ausubel y Hanesian 2009), siendo asistido por el docente, y una tercera dimensión que dice relación con la adopción de metodologías para la creación y producción de obra visual, se introduce la noción de proyecto e investigación.

El término investigación, como señala Villegas (2019), sigue siendo asociado a las ciencias exactas y ciencias sociales. Sin embargo, vemos que, en distintas unidades académicas de formación artística, se incorpora también la asignatura de “metodología de la investigación” en alguna parte de su malla curricular⁸. Esta, en general, apunta a apoyar el desarrollo de una *didáctica proyectual* (Morales J. M. 2014 s/publicar)⁹ asociado a la propuesta de producción

⁶ Tal como señala Ignacio Villegas (2012), esta modalidad se presenta en todas las carreras de formación en artes visuales, en las universidades chilenas.

⁷ Dicho documento presenta, en general, un índice de contenido más o menos estandarizado en relación a un informe tradicional de investigación.

⁸ Se observa en todas las carreras de Lic. en Artes exceptuando dos; a saber, la UC y la UDP ambas de Santiago.

⁹ José miguel Morales V. Director Escuela de Artes Plásticas UdeC. Tesis de Grado Programa de Magister, Esc. Arquitectura UBB Concepción (sin publicar). “*Identificación de la secuencia común de procesos y recursos de las didácticas proyectuales de los y las docentes del taller de grado y título de la*

de obra en un esfuerzo por objetivar la forma de levantar y proponer un proyecto de obra.

2. Práctica artística y educación

El considerar la producción artística como una “experiencia de aprendizaje” nos aleja de la formación artística orientada al desarrollo de habilidades manuales, la psicomotricidad fina y supuestamente la creatividad, con esto, no queremos decir que estos aspectos no estén asociados a la enseñanza y las artes, pero cuando se convierten en prácticas que sólo buscan resultados y productos “estéticos”, se alejan de la construcción de conocimiento y lo hacen también de lo educativo, divorciándose totalmente de lo artístico. Desde hace un tiempo, nuestro sistema educacional es cuestionado por la calidad de la educación, en especial la pública, dado que no sólo ha ido restringiendo las áreas de formación artística y de humanidades, sino que también instrumentalizando sus contenidos en función de responder a pruebas de medición estandarizada, como lo son el SIMCE y la PTU, provocando una profunda crisis. Frente a esta situación se hace cada vez más necesario y quizás urgente el revisar, a la luz de las concepciones actuales del arte, la educación y la formación investigativa, nuestras prácticas artístico-educativas y el cómo, a través de éstas, se pudiera incidir en sus posibles transformaciones. Ya no se logra dar respuesta a las interrogantes surgidas a propósito de la flexibilización y licuación (Bauman, 2003) de una sociedad basada en la información, la cultura visual, la sobre estimulación de las necesidades, del deseo y el consumo (Lipovetsky, 2002), desde una sola disciplina o desde un pensamiento lineal. Los retos del siglo XXI solo se pueden resolver abrazando el pensamiento complejo. Es decir, la capacidad de conectar diferentes dimensiones de la realidad, la hibridación disciplinar los enfoques multidisciplinares, desbordando y trascendiendo las mismas. (Morin, 2005). Los procesos educativos no debieran estar separados de los procesos artísticos, todo lo contrario, tendrían que mezclarse. Con ello se aborda lo educativo desde la complejidad, desde la

problematización, desde el trabajo con lo inesperado, aprendiendo a habitar la incertidumbre e incentivando el disfrute por el aprendizaje. (Camnitzer, 2018)¹⁰

En casi todas las teorías contemporáneas del desarrollo cognitivo se señala, que el logro de conocimientos más abstractos se produce mediante operaciones formales o empleando sistemas simbólicos abstractos, como lo son la representación y uso de símbolos, la organización del conocimiento (conceptos y teorías), desarrollo de habilidades, el uso de tecnologías, etc. Por eso la formación artística es fundamental desde el momento en que el arte contemporáneo tiene en su esencia el desbordamiento de las disciplinas, el desarrollo del pensamiento complejo (Morin, 2005), permitiendo, a la vez, asociaciones que serían improbables desde enfoques científicos tradicionales, en cuanto están en el campo de las configuraciones y conexiones cualitativas.

Por otro lado, esta forma de pensar y hacer reflexivo, en el espacio artístico creativo, nos sitúa frente a un modo de construcción y generación de conocimiento, en general, poco advertida. Frecuentemente el artista alterna observación, reflexión, experimentación, evaluación de los resultados, reactivación de una búsqueda de nuevas soluciones, lo que implica un acto de indagación metodológica, un esfuerzo por descubrir, al igual que la actividad investigativa; lo que, en la academia, entendemos como el esfuerzo sistemático por utilizar herramientas eruditas para contestar preguntas (Villegas, 2012). Aunque la investigación artística, no es de aquellas practicadas por las ciencias duras, no por ello deja de relacionarse con aquellas de las ciencias que aplican el método experimental u otras como las que se emplean en las Cs. Ss. (Baqué, 1996), y hoy podríamos ya hablar de aquellas formas de investigación propias, más vinculadas a las perspectivas post humanistas (investigaciones post cualitativas), cuando se trata de pensar los conceptos con los que se formulan los propios intereses de investigación, con los cuales leemos y pensamos la realidad.

La *investigación basada en la práctica artística* hoy ya tiene sus referentes y cultores a nivel global y local, como veremos más adelante. Al analizar nuestra formación artística, en la educación superior, nos encontramos con una

¹⁰ En De Pascual y Lanau 2018; reflexiones a partir de conversaciones con María Acaso y Luis Camnitzer.

mayoritaria tendencia a vincular la práctica artística con la de un investigador, aunque de modo incipiente y un tanto confusa aún. Pues el término “investigación”, aparece asociado, en todas nuestras universidades, a las ciencias básicas y sociales (Villegas 2019) por lo que no deja de sorprender el hecho de que, exceptuando dos instituciones, se contemple la asignatura de “metodología de la investigación” en los respectivos programas de formación artística. Debemos suponer, entonces, una intención de aproximarse al desarrollo de metodologías que orienten la producción artística y la vinculen con procesos investigativos en un intento, quizás, de dar respuesta a las exigencias impuestas por las universidades (Acuerdo de Bolonia) a los grados académicos o bien entregar herramientas, a los estudiantes, para posibles postulaciones a fondos concursables de financiamiento a la creación y/o becas para estudios de post grado.

En este contexto, se observa que los proyectos artísticos vinculados a procesos investigativos con resultado de obra, que se realizan en nuestro país, no se desarrollan al interior de las instituciones educacionales, ni son inscritas como tales (Bordoff, 2004) dado que en ellas no tienen un reconocimiento como tal, si no como proyectos de creación y/o extensión donde el producto, y no el proceso, es lo significativo e importante. Debido a ello, la producción de obra, en cuanto a financiamiento, solo es posible con la adjudicación de fondos concursables, ofrecidos por instituciones ya sean estatales y/o privadas. Bien sabemos que los artistas pueden, al interior de una institución de educación superior, producir obra, y pudiendo algunos de estos proyectos inscribirse en lo que se entiende como “investigación basada en la práctica artística” (IBPA), lo cual podemos observar si nos acercamos a algunas propuestas realizadas por artistas docentes¹¹, vinculados a la Universidad Metropolitana de Ciencias de la educación (UMCE). Proyectos en los cuales se observa la inter y transdisciplinaridad, la rigurosidad de sus estudios y *métodos* investigativos¹², aunque éstos sean absolutamente personales y no obedezcan a modelos preestablecidos. En ellos se identifica

¹¹ Borgdoff (2004) propone, a propósito de la sugerencia de Ken Friedman, el utilizar “metodología” exclusivamente cuando se refiere al estudio comparativo de métodos. Y “método”, en el mismo sentido en que se le utiliza en este estudio, “al hacer referencia a una forma bien meditada y sistemática de alcanzar un objetivo concreto”. (pp. 27)

claramente una pregunta que conduce la investigación, así como el problema sobre el cual se levanta el estudio. Aspectos que son considerados fundamentales en una investigación académica. Propuestas en las que, además, es posible observar, como señala Sara Carrasco (Carrasco, S. y Villanueva, P., 2019 p.169) “la deconstrucción de tramas y conexiones preexistentes, donde lo discursivo y lo material interactúan, se entienden y se constituyen mutuamente en la producción del conocimiento”.

3. Aproximaciones a la IBPA (ejemplos)

Claudio Correa Vassallo,

“Libertad, igualdad, fatalidad”

El trabajo de Correa consiste en una instalación que contempla la reproducción objetual a escala 1:2 de un barco a vela suspendido en el aire, compuesto por cuatro mástiles sostenidos por cabos y cuerdas a la estructura de la bóveda del MNBA. La estética de la instalación alude a embarcaciones del siglo XIX.

Cada velamen de esta gran instalación posee un tipo de cajas con parlantes y ventiladores, que provocan que el conjunto de velas se mueva. Los parlantes emiten sonidos intercalados; por una parte, reproducen sincrónicamente tres versiones de *La Marsellesa* entonadas por trabajadores menores y marginales como barrenderas, prostitutas, meseras, etc., del centro de Santiago. Las versiones del himno de Francia pertenecen a movimientos sociales hispanoparlantes de comienzos de siglo XX (Anarquista Argentina de 1907; Aprista peruana de 1931 y Socialista chilena de 1936), que conservan la melodía del himno, pero con letras



Fig. 1: portada catálogo. Publicación

modificadas. A la distancia el sonido de la instalación se percibe como una interpretación en francés del himno, pero de cerca evidencia su polifonía coral en español. El sonido de *La Marsellesa* no es constante, se intercala con voces grabadas en calles del centro de Santiago, aledañas al Museo de Bellas Artes. Estas voces emiten frases inconexas y se reconocen en ellas distintos acentos latinoamericanos como: peruano, ecuatoriano, venezolano y colombiano, entre otros. La primera impresión que se hace perceptible al espectador es la música del Himno de Francia, avanzando en el recorrido de la sala, se escucha una interpretación coral polifónica confusa, que invita al espectador a acercarse a cada



Fig. 2: Detalle instalación en MNBA

uno de los parlantes para escuchar por separado, y descubrir en cada uno una carga discursiva distinta. En los momentos en que no suena la Marsellesa se escuchan las voces descritas. Asimismo, al unísono, los velámenes de la instalación se inflan por el aire expulsado por cajas que contienen ventiladores y parlantes, efecto similar al de un barco movido por el viento. Esta instalación a través de su sonoridad, se expande por la arquitectura del MNBA, en tanto el hall del museo funciona como caja

de resonancia.

Mediante la imagen paradigmática y metafórica del barco, este trabajo, pone sobre la mesa el tema de la migración hacia los países latinoamericanos, haciendo referencia al desembarco de inmigrantes europeos en las nacientes repúblicas sudamericanas, desde mediados del siglo XIX y principios del XX, y más específicamente, a la inmigración en Chile patrocinada por el Estado y cuyo objetivo principal era la colonización de las zonas extremas del país. Con ello nos sitúa frente a la interrogante referida a la incidencia de las actuales inmigraciones, con relación a aquellos valores surgidos en la inmigración en época de la construcción de la nación.

Algunas de las expresiones de la transculturización producida por dichas

inmigraciones las observamos en las versiones del himno de Francia, que, si bien conservan la melodía del mismo, sus letras han sido modificadas y adaptadas a diversos movimientos políticos, no hacen más que repetir frases al modo de un *Flatus vocis* de lemas republicanos como *libertad, igualdad y fraternidad*.

La inmigración contemporánea, en su mayoría de países vecinos y centro-americanos, resulta la antítesis de la superioridad racial y civilizatoria, que se esperaba de los primeros colonizadores europeos, los cuales, de alguna forma, constituyen una suerte de motor que empujó el desarrollo económico y sociocultural del país. En ésta se reproduce la pobreza del lugar de origen de quienes llegan al país, convirtiéndose en un factor más de inequidad y foco de prejuicios sociales.



Fig. 3: Instalación en MNBA

Danilo Espinoza guerra.

“Negro de Humo”

El proceso de trabajo, de este artista, se divide en cuatro etapas. La primera implicó el rescate de situaciones particulares de la vida de mujeres mapuche que habitan en la región metropolitana acercándose a las asociaciones indígenas existentes. Una segunda etapa se dialoga y comparten relatos íntimos del cotidiano

vivir de las familias mapuche, se accede y revisan álbumes de fotografías que contienen recuerdos familiares y parte de la memoria de vida desde allí se seleccionan imágenes que, en el contexto del proyecto, adquieren connotación



Fig. 4: Vista general exposición

etnográfica reforzando la idea de que lo indígena no es solo un asunto del pasado histórico sino un proceso cultural vivo, un pueblo originario vigente y en desarrollo. En una tercera etapa se procesan las imágenes seleccionadas como referentes visuales y confeccionan matrices tipo esténcil que permitan el paso del negro de humo (hollín) que dibujara la imagen, la que será fijada. Las imágenes se ven enfatizadas en su carácter fotográfico a través de situaciones formales, tales como la trama de puntos y líneas, el color, la composición, entre otras, mientras el humo diluye los niveles de iconicidad, reforzando metafóricamente la condición de huella. En la cuarta etapa los resultados son expuestos a público y puestos en circulación en diversos espacios de exhibición, con edición de libro catálogo. (Espinoza, D. 2017).



Fig. 5: Álbum Elena Mercado

El color Negro de humo se pregunta respecto a la condición de la mujer mapuche que vive actualmente en la ciudad. En un país cuya sociedad se declara reconocedora del legado de los pueblos originarios. El trabajo, de este artista, se centra en la problemática referida a la condición de esa mujer, de origen mapuche que vive actualmente en la ciudad. Con el proceso y resultado se busca indagar y proponer una

reflexión crítica en torno a la realidad que enfrentan las etnias originarias en nuestra sociedad, aquellos que han vivido la fractura de tener que emigrar de su territorio de origen a la ciudad.

Posterior a la independencia más o menos 1850-60 cuando los “chilenos” consideraron que las tierras, al sur del Biobío, es decir las tierras de los Mapuches eran valiosas y necesarias para el desarrollo comercial del país y de aquellos que lo administraban (léase a Felipe Portales, José Bengoa, Pino) por lo que se consideró



Figs. 6: Álbum Aurelia Huina Lincoñir

necesaria su expropiación. La justificación de la apropiación territorial y reducción de la etnia, con el consentimiento del Estado, se fundamenta en la calificación, por los medios de comunicación de la época (“El Mercurio” de Valparaíso, “El

Austral” de Temuco, entre otros), del pueblo mapuche como bárbaros, desalmados, flojos, alcohólicos, violentos y naturalmente amorales, por lo que su reducción y/o exterminio se hace imperiosa.

En la cultura mapuche el humo desempeña diversas funciones prácticas y simbólicas, como la conservación de alimentos y simbólicas en el *Nguillatún*, ceremonia de rogativa, donde es usado para que las peticiones que acompañan las ofrendas (*Ngenechen*) lleguen al cielo. Asimismo, en el *Machitún* se utiliza para espantar a los malos espíritus, entre otras prácticas. Por otro lado, el pueblo mapuche debía convivir diariamente con el humo, pues en el centro de la *ruka* se instala un *Kütral* (*fogón*) para obtener calor y resolver las actividades culinarias, impregnando y manchando todo con *Mülpun* (*hollín*) o *bien negro de humo*.

Hugo Jorquera Contreras.

“Serie el sitio de Calais”

“¿Puede ser definido el acto de pintar sin referencia a una catástrofe que lo afecta? Si bien la propuesta de Jorquera trata el asedio y toma de la ciudad de Calais por los ingleses en 1346, y lo desarrolla en una serie de alrededor de 40 obras, de diversos formatos, los que construye a lo largo de dos años, proponiendo una narrativa que sintetiza, en un día simbólico, con un amanecer (despierta el día y se prepara el asedio) mediodía (la batalla o lucha en su apogeo), crepúsculo (la ciudadela es vencida y agoniza en medio del fuego) y noche (muerte y desolación). Como también la forma en que aborda el quehacer pictórico, nos sitúa frente a aquella pregunta que hiciera Deleuze (2008 p. 24)

¿No enfrenta, no comprende el acto de pintar a esta catástrofe en lo más profundo de sí mismo, incluso cuando lo que es representado no es una catástrofe?

El autor no se refiere a la forma de representar una catástrofe, aunque en este caso coincida, sino aquello que encierra el acto mismo de pintar y que a su vez es indispensable en éste, puesto que es inseparable de un nacimiento, aclarando, por cierto, lo necesario que es, el que dicha catástrofe esté, de algún modo,

controlada. Sin embargo, al mismo tiempo, señala que es preciso que el pintor se lance en esta especie de tempestad, que lo va a alejar de los lugares comunes. Jorquera pareciera seguir los consejos deleuzianos pues se lanza de lleno en el torbellino de la pintura, ese acto que, como sostiene Deleuze, está esencialmente implicado en una catástrofe porque está en relación esencial con una condición pre-pictórica. “Pintar es la búsqueda de la verdad” (Maubert, F. 2012 p.80).

Un modo de controlar dicha catástrofe, así como de acercarse al conocimiento es a través de exploraciones pictóricas, pequeños divertimentos experimentales (como los llama Jorquera) que, de un modo aparentemente catastrófico, le conducen a la verdad, si se pudiese hablar de una. (Benavente, C. 2019)



Fig. 7: Divertimentos.
Estuds. para la serie.



Fig. 8: Apunte para la serie

Hugo Jorquera, a modo de investigación a través de la práctica pictórica, se refiere al sitio de Calais por los Ingleses en 1346, como una forma de explorar los significantes pictóricos en construcciones visuales que bordean la representación, pero sin recurrir a ella.

Delimitamos el hecho histórico, de referencia, para aproximarnos al tema que plantea este artista para abordar, a través del mismo, la problemática de la pintura señalada por Deleuze, en una investigación basada en la práctica pictórica.

Eduardo III, rey de Inglaterra (1346), se plantea como objetivo la toma de Calais y reclamar Francia como parte de su reino. Los muros y fosos de la ciudad no permiten la toma de la ciudad fácilmente, entonces se decide sitiarla contando con la alianza de Flandes para obligar a los franceses (Rey Felipe VI) a entregarse por falta de alimentos.

Finalmente la ciudad se rinde. El rey de Francia destruyó el emplazamiento de tal forma que no cayera en manos enemigas. Sin embargo, Calais cayó bajo control inglés y permaneció así hasta 1558.



Fig. 9: La ciudad agónica

Soledad Pinto Sánchez.

“Historias de comienzos”

La propuesta de la artista se articula a partir del diálogo de dos “elementos-historias”, el primero comprende el audio de un relato, no lineal, construido a



Fig. 10: Performance S. Pinto en el MAC

partir de fragmentos de las respuestas que una serie de artistas chilenos contemporáneos dan a la pregunta sobre cómo y cuándo comenzó una de sus obras, y el segundo consiste en el registro en video de una performance realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal (MAC) mostrando a la artista

recorriendo las dependencias del museo, usando como dispositivo de marcha un trípode topográfico adaptado como zancos¹³. La relación de ambos elementos da forma a una pieza que es exhibida en el MAC el año 2016.

Historias de comienzos como parte de una serie de trabajos titulada “Inicio”, examina un problema conceptual y materialmente ineludible para los artistas

¹³ El registro fotográfico de la performance realizada por la artista Soledad Pinto el 2016 en el MAC y que se reproducen en este estudio fueron tomadas por Carlos Silva.

visuales, (texto 2) el comienzo es siempre el lugar de una interrupción de lo conocido pero que implica retorno y repetición; comenzar significa adoptar un nuevo lenguaje.

La propuesta de este trabajo, nos relata la autora, consiste en recuperar aquel momento *acontecimental*¹⁴. A través de las respuestas de los artistas ante la pregunta sobre cómo y cuándo comenzó la obra, la idea es traer a la superficie el momento que excede y fractura cualquier continuidad y coherencia de algún corpus discursivo, revelando el “comienzo” como mediado por inconsistencias, accidentes y multiplicidades que suelen resultar tan fecundas como incontrolables. El registro en video de la caminata “sobre trípode topográfico” por el MAC, por su parte, se aproxima a estas dificultades explorando ideas relacionadas con el aprendizaje de un nuevo conocimiento y la adaptación del propio cuerpo al uso ortopédico de un ‘tercer pie’. (texto 3)



Fig. 12: S. Pinto Recorrido por el MAC



Fig. 11: Registro performance MAC 2016

La puesta en escena, nos pone frente al punto de quiebre de la linealidad de lo cotidiano, plantea ese habitar la incertidumbre, de 16 artistas, que dan cuenta de la gran diversidad de modos en que se plantea la problemática y preguntas que conducen la experiencia creativa, investigativa y productiva de cada artista, lo que a su vez determina las metodologías, estrategias y procedimientos a desarrollar por cada cual. El denominador

común lo propone la caminata en el trípode, metáfora de ese nuevo caminar, aprender y aprehender el entorno.

¹⁴ Término con que la artista hace referencia al lapsus que hace posible la emergencia de obras que escapan de lo predecible.

Podría referirse este trabajo como un ejercicio reflexivo, dialógico y experimental (Pinto, S. 2016 – Cortés, G. 2016).

Macarena Rioseco Castillo.

“Continuo Cromático” // *Minimalismo Gestual; Fractales.*

La artista Macarena Rioseco, investiga la posibilidad de construir un “modelo pictórico dinámico no-representacional” a partir de la filosofía del <<devenir>> de Deuzze-Guattari y el modelo <<enactivo>> de las ciencias cognitivas de Varela (1991). Asume la materialidad del medio (oleo) y cualidad del soporte, como componentes prácticamente exclusivos de las obras, la artista estudia la singularidad material del color en un intento por re-significar lo



Fig. 13: continuo cromático 2016

pictórico por medio de la primacía corpórea de la pintura (el medio), convirtiéndola, a través de la acumulación de repeticiones de un gesto singular, en textura pura, en una unidad que se recapitula en uniformidad que intensifica su resultado en aparente monotonía. Es allí, donde el color, puede hablar y responder a algo sensiblemente profundo, en una búsqueda de la sensación pura. (texto5)

(Rioseco, M. en Villegas & Espinoza 2019 pp123-145).

La propuesta de Rioseco nos remite a las definiciones de Greenberg (2002), referidas a la pintura abstracta, donde el cuadro, que él denomina como polifónico, haciendo un paralelo con la música, es descentralizado, repetitivo y se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten, registrando variaciones extremadamente sutiles, apenas perceptibles, de un extremo a otro. Lo que, asimismo, denomina como pintura all-over, ejemplificada en la obra de Alma Thomas (1891-1978).

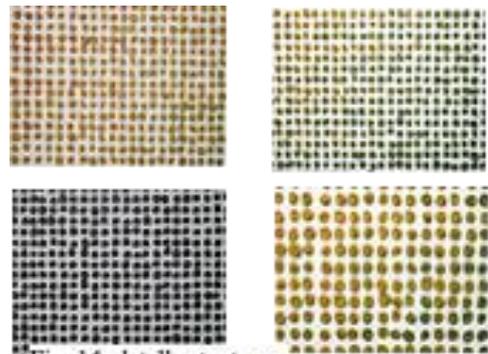


Fig. 14: detalles texturas.

Según Greenberg (2002) la validez estética de lo “abstracto” si ha de tener una, deviene, de la obediencia, la restricción rigurosa, el interés y la preocupación por la disposición de espacios, superficies, colores y pinceladas, hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en esos factores.

La propuesta pictórica e investigación¹⁵ de Macarena Rioseco “Continuo Cromático”, propone, de este modo, una reflexión sobre la continuidad del espectro de luz y color.

Asimismo, señala que, a través de “minimalismo gestual”, pone en discusión los antecedentes de la pintura no representacional, introduciendo **la abstracción**



Fig. 15: Macarena Rioseco. Fractales Continuo cromático, 2016 (Detalle) Exposición galería Art-Life Venecia Italia 2017

geométrica de principios del siglo XX, cuyas obras se basan en la ciencia exacta de la geometría euclidiana. Instalando, de este modo, una discusión sobre diferentes concepciones de representación y abstracción pictórica desde dos perspectivas: una trascendente (estática) y una inmanente (dinámica).

Presenta, en esa línea, la geometría fractal, como un referente principal en el minimalismo gestual, para luego, introducir un enfoque *no exacto* pero relacional de esta ciencia. Este modelo no es representativo porque se basa en la reciprocidad, según Rioseco (2017), quien, al mismo tiempo, afirma que este concepto es también la idea principal del marco educativo utilizado en el proyecto. (texto6)

Javier Rodríguez Pino

“Anticristo”

La propuesta de Rodríguez se presenta como un relato en forma de un falso documental gráfico, en formato de libro comic, exponiendo una serie de dibujos, a

¹⁵ Gestural Minimalism: Developing A Pictorial Model In Light Of Deleuzoguattarian And Enactive Theories, es el título de la tesis doctoral en producción de obra propuesta por la artista en la universidad de Lancaster Reino Unido. De este grupo de estudio, es la única investigación, basada en la práctica artística, reconocida e inscrita como tal por una institución de educación superior en un programa post gradual.

mano alzada, mostrando un amplio repertorio de recursos gráficos, monocromía, cálculo medido de la gestualidad, persistencia de la línea, primacía del retrato. La historia, se presenta, como un ajuste de cuentas ficcional del FPMR en respuesta a



Fig. 17: Dibujo sobre papel 2017 (detalle del libro) Gal. Metales Pesados

la venganza de los órganos represivos de la dictadura por el atentado frentista contra Augusto Pinochet (septiembre de 1986), que culmina, en un falso enfrentamiento, con el apresamiento y ejecución de doce rodriguistas, en junio 1987 (Operación Albania). Pues, si bien lo cierto es que la exagerada ficción se sostiene en elementos, sin duda

existentes, tales como la violencia y oscuridad de los acontecimientos, no es menos cierto el silencio persistente sobre el como ocurrieron los hechos, por parte de quienes perpetraron las ejecuciones, el olvido público de las víctimas y sus familiares, la impunidad y falsa resolución en la justicia del caso.

Anticristo busca restaurar, en un público masivo, la pregunta por la conciencia histórica, a través del libro comic como soporte, abriendo una incómoda pregunta a la sociedad actual, ¿cómo construir unidad ante el ocultamiento y travestismo verbal/jurídico con que los hechos de violencia política son abordados en la actualidad?

En este sentido, la selección temática en el trabajo de Rodríguez, la ficción y su inversión del signo de derrota cargado por los ex frentistas, abre una reflexión gráfica sobre los movimientos de resistencia y juventud combatiente en Chile, la compleja relación construida, entre texto e imagen, alude a la necesidad de revitalizar



Fig. 18 Dibujo sobre papel 2017 (detalle II libro) Gal. Metales Pesados 2017

el debate sobre la memoria histórica a partir del involucramiento de un nuevo

espectador masivo. (Olmedo, C. 2017)

Francisca Muñoz Muñoz.

“100 miradas sobre el cuerpo femenino”

La propuesta de la artista¹⁶ se plantea, fundamentada en las estéticas de Bourriaud y la Laddaga, un montaje de 100 cuadros (25 x 25 cm c/u). Cada uno de ellos contiene, un autorretrato escrito y modelado en arcilla, por cada mujer de las que participan en el proyecto (100), tanto en Santiago como en Curicó (selección aleatoria en edades que fluctúan entre los 25 y los 60 años). Más un audio que mezcla las grabaciones de las narraciones individuales, produciendo una especie de collage de voces femeninas que hablan de sí mismas.



Fig. 19 Yesenia, 35 años.
Autorretrato modelado y escrito. (Detalle)

El proyecto, en cuanto investigación, se plantea como objetivo el establecer referencias sobre la concepción que las mujeres participantes, tienen de sí mismas, a modo de identidad de género, a través de la realización de auto retratos realizados en volumen (modelado), por escrito y narrado en voz. El arte, puntualmente el autorretrato, abre un espacio de introspección y de reflexión. Ello permite, a las mujeres entrevistadas, generar una instancia de un dialogo interno, que les posibilita visibilizar, reflexionar y cuestionarse sobre el cómo se posicionan con relación a su carácter de género. Asimismo, la acción colectiva, manteniendo la individualidad, produce un desplazamiento del concepto autoral individual en beneficio de uno relacional. (Muñoz, Fca. 2012).

La propuesta nos instala frente a la pregunta sobre activar el autorretrato como vehículo



Fig. 20 Daniela 18 años
Autorretrato modelado y escrito. (Detalle)

¹⁶ Este proyecto se estudia en su estricta dimensión de investigación de pregrado, lo cual hace referencia a su dimensión y profundidad, sin embargo, alude naturalmente al desarrollo de la formación investigativa en el área de la práctica artística.

intermediador relacional en un estudio de casos, a la vez que obra. Si bien el retrato en su generalidad y trayectoria histórica ha hecho y hace referencia al rostro, también podría referirse al cuerpo entero y no solo restringirse a lo fisionómico del mismo.

La gestualidad corporal, por ejemplo, puede ser tan reveladora que cabe



Fig. 21. Francisca Muñoz 2012 registro del montaje de obras en sala Ana Cortés. 3 x 3mts. 2012

interpretarla sin fijarse en los rasgos faciales. De modo que el retrato o autorretrato concierne tanto al rostro como al resto del cuerpo. Por tanto, cualquiera de las partes del cuerpo puede representarse de forma aislada, y como tales, encuadrarse dentro del retrato como género (Calvo, F. 2007). El autorretrato como espacio de reflexión introspectiva, más que la

búsqueda del parecido fisionómico, se plantea, en este estudio, como un ejercicio de identidad metafórica, metonímica, en el posicionamiento con relación a su carácter de género, entendiendo que la estética es uno de los aspectos primeros establecidos por la cultura patriarcal. La expresión visual y oral se convierten en instrumentos y/o medios que permiten la auto-referenciación, a través de una fidedigna producción de significantes emitidos, registrados, modelados, expresados y textualizados por 100 mujeres.

A modo de cierre

Tal como se señala anteriormente, los proyectos presentados (excepto dos de ellos), fueron financiados con aportes del Estado (FONDART), como proyectos de creación; sin embargo, comprenden procesos rigurosos de investigaciones trans e interdisciplinarias, ciñéndose a metodologías propias de cada autor, pero no por ello menos efectivas, tal como se puede observar en cada propuesta. Sin duda, que

podemos referirlas como investigaciones, aunque basadas en la práctica artística, en cuanto hemos podido observar que sus procesos, investigativos devienen de preguntas que determinan las metodologías en cada uno de ellos, a la vez que surgen de problemas de diversas dimensiones, abordados a través de procesos metodológicos propios, rigurosos e inherentes a cada investigador. Aspecto que difiere de un modelo tradicional de investigación, junto con el hecho de que, cada proyecto, finaliza una vez expuesta la obra resultante del proceso. Este es el momento en que ésta, se convierte en objeto de estudio por el público visitante, cerrándose en ellos el proceso investigativo, al momento de responderse, individualmente y de acuerdo a su propia experiencia, la o las preguntas que originaron la investigación. Este aspecto, es el que presenta una mayor distancia con una investigación positivista tradicional, la respuesta a la o las preguntas o supuestos de investigación, no la sostiene el investigador, sino que es tácita y se gatilla en forma particular en cada visitante.

Reflexiones finales

El arte es un ejercicio de la inteligencia, un tipo de saber, una forma de pensar y hacer, *con resultado de obra*¹⁷, aunque diferente en aspectos fundamentales del modelo estándar de conocimiento científico. No es intrínsecamente algo misterioso, pero si absolutamente riguroso en sus propios términos (Schön, D. 1992 p.10)

Hay artistas cuyo proceso se centra en el producto final –una obra- en donde puede haber algunos vestigios de métodos constructivos de características similares a la investigación tradicional, pero no persigue aislar o registrar el conocimiento que entraña el desarrollo de su obra, pues como artista de taller no busca la vinculación con el mundo académico.

Otros hacen obra y la sienten como un proceso de investigación, debido a que aplican técnicas, métodos e instrumentos para producirla. Plantean el proceso y la obra como resultado.

También hay artistas, en la academia, que plantean preguntas de

¹⁷ Concepto introducido, alterando la cita, en el entendido que, si bien es cierto que el arte se debe comprender más como una forma de hacer, que una cosa que se hace, no es menos cierta que ese hacer, siempre exhibe una obra producto del mismo.

investigación y deciden abordarlas desde la construcción de una obra, o bien, desde la creación y producción surge el problema y posibles preguntas que conducen el proceso, donde lo válido es el procedimiento, y la obra final como el principal resultado de un ejercicio que entraña conocimiento.

El proceso de creación, en la IBPA, es simultáneamente el de práctica e investigación. Particularmente, y desde la perspectiva del artista se refiere a una investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, así como no contempla ninguna distancia entre el investigador, la construcción teórica y la práctica artística propiamente tal, ya que ésta es en sí, la esencia misma, tanto del proceso de investigación como de los resultados de ésta. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe, según Borgdorff (1995), ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes.

De hecho, un aspecto primordial de la investigación basada en la práctica es su auto-reflexividad, es decir, su capacidad para reflexionar sobre sí misma. Este aspecto reconfigura la relación tradicional entre el sujeto investigador y el objeto de estudio porque significa que los primeros requieren involucrarse a sí mismos en el proceso, trabajando en proyectos que reflejan perspectivas tanto críticas como subjetivas (Leavy, 2009 p.19). Es decir, el proceso de producción de obra (en cualquiera de las formas de arte) lo es, a la vez, de investigación, de conceptualización y teorización respecto a una problemática desde una postura subjetiva. Uno de los métodos más importantes dentro de este tipo de investigación es la contextualización del tema de estudio desde la perspectiva del sujeto.

Lo que la califica como una de las formas óptimas de desarrollo de aprendizajes situados y la formación investigativa desde temprana edad, poniendo énfasis en aquello que J. Dewey (1998) describía como “la disciplina básica e inicial del curso natural del desarrollo” el aprender en el hacer reflexivo.

El estudiante tiene que ver por sí mismo y a su propia manera las relaciones entre el problema que aborda, los medios, los métodos empleados y los resultados conseguidos, en cuanto a obra. Nadie más, según D. Schön (1992), puede percibirlo por él, y no se trata de lo pueda ver porque alguien simplemente se lo "diga". Sin

embargo, se puede orientar su percepción para mirarlo y así ayudarle a ver lo que necesita captar.

Parece necesario establecer unos principios sólidos que otorguen a los estudios superiores universitarios, en el área de las artes, de bases que permitan especificar los campos, temas y metodologías de la investigación relacionadas con la práctica artística, respetando sus particularidades. A la vez que establecer programas específicos de investigación vinculados, tanto a la creación, como a la práctica artística.

En definitiva, se trata de garantizar a los estudiantes y graduados en artes, una adecuada aceptación a las propuestas de investigación para que sean reconocibles y evaluables, como tales. Sin que se sientan obligados a alejarse de su propia práctica creativa, por tener que acudir a la adaptación a otros campos disciplinares, aunque estén más o menos próximos, como lo son, la estética, la historia del arte, la sociología o la pedagogía, por nombrar algunos (Hernández, F. 2006). Lo que supondrá, en suma, superar con éxito una exigencia básica a la condición de académicos, docentes en el ámbito de la educación en niveles superiores. (Hernández 2008).

La investigación basada en la práctica artística debiera estar dentro de un marco institucional para producir resultados significativos, en todos los niveles de nuestro sistema educacional. La “formación investigativa”, en esta área, debiera ser parte del curriculum oficial en todos los niveles del sistema educativo o bien un programa continuo de investigación al interior de nuestras instituciones de educativas.

Referencias

- Ausubel, D., Novak, J. y Hanesian, H. (2009). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. México, Trillas.
- Baque, P. (1996). “Investigación en arte”. *En Cuadernos de arte N° 1*. Escuela de Arte PUC, Santiago Chile
- Bauman, Z. (2003). *La Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borgdof, H., (2004). *El debate sobre la investigación en las artes*. Ámsterdam School

- of the Arts. PDF.
- Borriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Calvo, F. (2007). *El Espejo y la Máscara*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Carrasco, S. y Villanueva, P. (2019). *Movimientos y desplazamientos en la investigación. Lo post-cualitativo como reconceptualización en dos tesis doctorales*. *Educatio Siglo XXI*, Vol. 37 no 2 · 2019, pp. 159-180 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España) ISSN edición impresa: 1699-2105. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/educatio>): 1989-466X
- Cisternas C. (2018). *Construcción de Universidades Complejas; Experiencia de sistemas universitarios emergentes*, UFRO. Dirección de Análisis y desarrollo institucional.
- CNA. (2019). <https://www.cnachile.cl/Paginas/Inicio.aspx>.
- De Pascual, A. y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)* Ed. Catarata, Madrid
- DeLanda, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Bloomsbury Academic. NNY, EEUU.
- Deleuze, G y Guattari. (1985). *Anti Edipo; capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dewey, J., (1998). *Como pensamos: Nueva exposición de la relación entre pensamiento y proceso educativo*. Barcelona: Paidós.
- Espinoza, D. 2016. *Negro de Humo*. edit. Danilo Espinoza. Santiago de Chile: FONDART.
- Frailyng, C. (1993). *Research in art and design 1993* .pdf. Royal College of Art // Research papers. Volumen 1 N°1 1993/4
- Greenberg, C. 2002 (1ª 1979). *Arte y Cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes // Bases para un debate sobre investigación artística*. Edita Secretaría General Técnica. Ministerio de la Educación y Ciencia. Madrid
- Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Revista, Educatio Siglo XXI*, N° 26. pp. 85-118 https://www.uv.cl/pdn/?id=10255_21/06/2018.
- Jackson, A. Y. y Mazzei, L. A. (2012). *Thinking with Theory in Qualitative Research. Viewing Data across multiple perspectives*. London: Routledge.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Leavy, P. (2009). *Method meets art Arts Based Research practice (Método cumple con el arte: práctica de investigación basada en el arte)*. Barcelona: Guilford.
- Lipovetsky, G. 2002. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Maubert, F. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos; conversaciones con Francis Bacon*. México: El Acantilado-
- MINEDUC. (2016). <https://www.latercera.com/noticia/mineduc-fija-criterios->

[para-definir-que-instituciones-pueden-ser-universidades/](#)

- Morales, J.M. (2014). "Identificación de la secuencia común de procesos y recursos de las didácticas proyectuales de los y las docentes del taller de grado y título de la carrera de artes visuales de la Universidad de Concepción, en la experiencia práctica del profesorado. "Tesis para optar al grado de Magister UBB, Concepción Chile s/publicar.
- Morin, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Olmedo C. (2017). *Anticristo*. Santiago Chile: Ediciones Metales pesados.
- Pinto, S. (2016). *Historias de comienzo*. edit. Soledad Pinto. Financiado por FONDART. Santiago, Chile
- Rioseco, M. 2017 De: <http://macarenarioseco.com/abstracting-and-gestural-minimalism/> (Cita textual.)
- Schön, D. (1992). *La Formación de Profesionales Reflexivos*. Barcelona: Paidós.
- Varela, F., et al. 1991. *La mente encarnada: ciencia cognitiva y experiencia humana*. MIT Press: Cambridge, Massachusetts.
- Villegas I. (2012). "Perfil de las Licenciaturas en Arte del sistema Universitario chileno". *Rev. Calidad en la Educación* N° 36, julio 2012 pp. 219-231
- Villegas V. I. y Espinoza, D. (2019). *La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación: caso del sistema universitario*. Santiago de Chile: LOM.
- Villegas, I. 2018 "Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno". *Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural* N° 13.

Catálogos

- Benavente, C. 2019. Catálogo exposición Sala Nemesio Antúnez Dirección de Extensión UMCE
- Correa, C. 2017. Catálogo exposición MNBA Santiago