

Los antecedentes y referentes dentro del contexto de las investigaciones basadas en la práctica de las artes

Antecedents and references within the context of Arts-based research

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, La Habana, Cuba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1446-3650>

Correo electrónico: aguilarjlr@gmail.com

RESUMEN

Introducción: La definición y declaración de los antecedentes y referentes que intervienen en el proceso de creación de una obra de Artes Visuales, es vital para el desarrollo de una propuesta fundamentada desde la producción y la teoría visual que la sostiene. La incompreensión de estos términos dificulta el proceso de conceptualización, así como de operatoria, sobre todo, en las investigaciones cualitativas y las que asumen el hecho artístico como resultado. El presente artículo aborda una particularidad de la investigación basada en la práctica de las artes, pertinente a la contextualización del tema de estudio, siendo su objetivo identificar, definir y describir los antecedentes y referentes, y destacar nuevos elementos que puedan enriquecer su utilización.

Métodos: Se trabaja dentro de la investigación-acción, mediante la observación participante y el análisis de documentos, lo que permitió establecer un punto de referencia en el contexto de las investigaciones basadas en la práctica de las artes.

Resultados: Se identifican y analizan algunas consideraciones que permiten comprender la esencialidad de estos términos desde el campo de la Teoría Visual, se precisan cada uno y se destacan nuevos elementos que pueden enriquecer su definición y utilización.

Conclusiones: Las experiencias en torno a los procesos de investigación-creación de una obra de Artes Visuales, son fundamentales a la hora de definir y declarar los antecedentes y referentes presentes en una investigación basada en la práctica de las artes. La sistematización de experiencias vivenciales y profesionales en torno a estas prácticas, en Cuba, posibilita la consecución y concreción de resultados artísticos, valederos para cualquier investigación cualitativa y aquellas que asumen la creación de un hecho artístico.

PALABRAS CLAVE: Investigación basada en la práctica de las artes; antecedentes; referentes; Artes Visuales.

ABSTRACT

Introduction: Defining and declaring the antecedents and references involved in the process of creating a work of Visual Arts is crucial for developing a proposal grounded in both production and the underlying visual theory. Misunderstanding these terms complicates the conceptualization and operational processes, especially in qualitative research and those assuming artistic creation as a result. This article addresses a specificity of practice-based arts research, focusing on the contextualization of the study's theme, with the objective to identify, define, and describe antecedents and references while highlighting new elements that can enhance their utilization.

Methods: Employing action research, the study utilizes participant observation and document analysis, establishing a reference point within the context of practice-based arts research.

Results: The article identifies and analyzes considerations essential for understanding these terms within the realm of Visual Theory, specifying each one and highlighting new elements that can enrich their definition and application.

Conclusions: Experiences related to the research-creation processes of a work of Visual Arts are crucial for defining and declaring the antecedents and references in practice-based arts research. Systematizing experiential and professional insights into these practices in Cuba facilitates the achievement and realization of artistic results applicable to any qualitative research and those involving the creation of artistic phenomena.

KEYWORDS: Arts-based research; antecedents; references; Visual Arts.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación: Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Adquisición de datos: Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Análisis e interpretación de datos: Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Escritura y/o revisión del artículo: Jorge Luis Rodríguez Aguilar

INTRODUCCIÓN

La investigación basada en la práctica de las artes es un tipo de investigación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos con un marcado componente práctico o de producción, siendo cada vez más común dentro del marco del arte contemporáneo y del contexto de experimentación con las nuevas tecnologías de la comunicación. Uno de los métodos más importantes dentro de este tipo de investigación, es la contextualización del tema de estudio desde la perspectiva del sujeto (Carrillo, 2015: 222), donde se analiza la operatoria de una obra de arte, en cualquiera de sus manifestaciones, desde una postura subjetiva.

Este tipo de investigación posee un carácter inter y transdisciplinar, ya que vincula los procesos operatorios, en este caso, el de las Artes Visuales, con el de otros campos del conocimiento (el diseño, la literatura, el teatro, la producción audiovisual, la música, la publicidad...), para, desde la práctica artística y la experiencia (en su relación vivencia-expresión-creatividad) indagar en aquellos problemas que se revelan a través de otras metodologías.

Una característica fundamental dentro del proceso que desarrolla este tipo de metodología, es la definición de un marco teórico-referencial-operativo que contextualice la relación entre la práctica (producción de procesos creativos) y la teoría que la sostiene. Y en este sentido, se vuelve indispensable la declaración de los antecedentes y referentes que delimitan el objeto de estudio y el campo de acción de la investigación.

Es una práctica extendida en las investigaciones realizadas dentro del campo artístico-pedagógico citar los antecedentes y referentes que forman parte del proyecto, que son afines al proceso o la operatoria que se desarrolla. Algunas veces, como puro formalismo sin que haya algo más que la mención de un grupo de artistas (incluida su síntesis biográfica), algunas obras muy puntuales y, en otros casos, la alusión a un movimiento, una tendencia o una corriente filosófica. Esto, sin el análisis consecuente de las fuentes y de la relación puntual, desde lo conceptual y lo formal-operatorio que tiene con el proyecto-obra que se desarrolla.

Cuando en un informe de investigación se declaran los antecedentes y referentes, se trata de contextualizar el hecho y de insistir en la asunción de una postura que valide la investigación que se realiza.¹ Tanto los unos como los otros son hilos conductores del proceso que, al declararlos, acotan y delimitan el marco de relación de nuestra propuesta con respecto a lo ya hecho, a lo conocido, a la historia del arte nacional e internacional.

Muchos informes de investigación alegan antecedentes y referentes que no lo son, o mencionan a un artista cuando se debería citar una obra específica de su autoría, que es la que se toma como referencia. En ocasiones, estas referencias son tan generales que se confunden con los antecedentes, que se vuelve incoherente o contradictoria la explicación y la defensa que se hace del trabajo. Si no se tiene claridad en este punto, se torna redundante e ineficiente la cita que se hace y su declaración no tiene sentido. También, porque sucede habitualmente, se mencionan como un apéndice o subtítulo dentro de un capítulo del informe. Toda investigación, desde la Introducción, debe revelar cuáles son los antecedentes principales, el propósito que persigue el tesista, la lógica general de la investigación, la definición de los conceptos básicos y la declaración del tema y de los objetivos. Sin embargo, en la práctica, muchas veces no sucede así y se esquematiza el proceso de redacción del informe de investigación, extrayendo del contexto la relación que existe entre un período artístico o una obra en particular, y la demostración teórica del tema propuesto, como anticipo del marco teórico-referencial-operativo que se desarrollará.

No obstante, algunos estudiantes se preguntan ¿qué importancia tiene conocer y mencionar cuáles son los antecedentes y los referentes de su obra en la investigación que realizan? La respuesta es sencilla: todo, desde la descripción que se hace del tema, las referencias de autores importantes, obras visuales o trabajos investigativos previos que

¹ Al respecto, sería oportuno revisar los textos *Investigaciones en movimiento: etnografías colaborativas, feministas y decoloniales* (Álvarez et al., 2020) y *De qué hablamos cuando hablamos de Proyecto Artístico. Derivas desde los artistas, la institución y el arte contemporáneo* (Villanueva, 2017).

existen, los aspectos centrales y decisivos de la temática que se quiere abordar, las lecturas anteriores que se han hecho, que han despertado el interés en esa temática, el propósito que se persigue con la investigación, la lógica general de la misma, o sea, su metodología, la definición de los conceptos básicos imprescindibles y la declaración del problema que se investiga y de los objetivos de la investigación, está condicionado por la declaración de los antecedentes y referentes. Ellos definen el lugar que se ocupa dentro del contexto artístico, además de ser imprescindibles para, una vez que se conocen, poder saber qué línea seguir, hacia dónde dirigir la investigación, qué no se debe repetir o qué se puede asumir al apropiarse de una técnica, una solución, una figuración, un espacio específico, un discurso o un concepto. Es imprescindible reconocer que, todo fenómeno del arte, ya sea la obra, el creador, el público, el período, el estilo, la institución, su distribución, el consumo que se haga de ella..., tiene lugar en el marco de una cultura y una sociedad determinadas, donde todo se relaciona y forma parte de un proceso de construcción cultural, donde no hay elementos externos o extra artísticos que no se conecten de alguna manera con los artistas y con sus producciones.

Tal y como señala Álvarez y Barreto:

La investigación no es meramente la construcción retórica de un discurso, sino un proceso de actividad cognoscitiva, donde la correcta integración de objetividad y subjetividad, de método y pasión, de fidelidad a la verdad y de claridad expositiva, son componentes inalienables de la ética que, muy por encima de cualquier especificación formal –y, desde luego, por sobre cualquier especificación retoricista sobre redacción de informes –, debe ser la tónica principal de toda labor investigativa sobre cualquier campo de trabajo. (2010: 220)

Algo que contribuye, si se quiere, a esta vacilación en los estudiantes respecto a la importancia y la necesidad de descubrir, reconocer y asumir cuáles son los antecedentes y referentes de su obra, está en el desconocimiento, primero, de lo que significan estos dos términos y, segundo, en el concepto general (las especificidades propias) del método que se sigue en las investigaciones dentro del campo artístico-pedagógico.

Si se limita su acepción a la que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2021), se puede comprobar que ‘antecedente’ es:

1. adj. Que antecede. 2. m. Acción, dicho o circunstancia que sirve para comprender o valorar hechos posteriores. || 1. loc. verb. Conocer las circunstancias previas a un asunto. >*anteceder*. 1. tr. preceder.

Mientras que ‘referente’ es:

1. adj. Que refiere o que expresa relación a algo. 2. m. Término modélico de referencia. 3. m. Ling. Ser u objeto de la realidad extralingüística a los que remite el signo. >*referible*. 1. adj. Que se puede referir.

Sin embargo, aunque son claras semánticamente, ambas definiciones no parecen adaptarse a los presupuestos de lo que necesitan explicar las Artes Visuales, desde la operatividad de la producción simbólica. Es necesario analizar los dos términos por separados.

Anteceder es reconocer todo lo que existe, lo que integra y conforma, desde los fundamentos, una historia, una acción o un hecho. El antecedente es una causa, un principio; algo indirecto, remoto, numeroso, que se debe tener en cuenta: considerable. Cuando se investiga un problema, los antecedentes son los «escritos preexistentes que hablan de lo que se hace. Son claves esenciales del marco teórico-metodológico que sustenta una investigación, pues dicen hasta donde llegaron otros respecto a lo que se hace» (Bravo y Chacón, 2000: 186).

Referir, en cambio, es citar. Es hacer más inmediato un proceso; es dar nociones de algo cercano, que atañen al elemento que se relaciona y que se remite: «dar una referencia», un aval... Es precisar, dar una señal exacta, directa, explícita, expresa, tácita: «consultar un dato, una obra o un autor de referencia», es lo inevitable-obligatorio, lo ilustrativo y lo oportuno.

Para Hernández Sampieri (2014), el antecedente es la «idea y visión que nos conduce a un punto de partida» que, en cualquier caso, resulta aconsejable consultar (fuentes previas) para obtener referencias, aunque finalmente se inicie el estudio partiendo de bases propias y sin establecer alguna creencia preconcebida (: 26). En este sentido, es fácil comprender que el antecedente es un estudio general del todo (lo que influye en el objeto de estudio y en el campo de acción), que permite, posteriormente, en un ejercicio de decantación, discriminación y discernimiento, determinar el/los referentes (lo particular) que es de interés asumir.

Como se ha declarado en *Vamos a hacer una tesis. Reflexiones necesarias sobre cómo enfrentar el ejercicio final de grado en Artes Visuales*:

Conviene apuntar que los antecedentes son todos aquellos elementos que establecen una relación filosófica, histórico-social, cultural o estratégica con nuestra investigación, que pueden ser desde un movimiento de la historia del arte, una obra de la literatura, un motivo o fenómeno extraído del entorno, hasta el fragmento de una pieza musical, un concepto o una idea. Es la «circunstancia anterior que sirve para juzgar hechos posteriores», que nos permiten «conocer las circunstancias previas a un asunto», de ahí que siempre sean generales, abiertos y abarcadores. Los referentes son los elementos «que refieren o que hacen relación a algo». Por tanto, son las citas más cercanas al ejercicio artístico que se desarrolla: una obra específica o un autor en particular, que no pueden dejar de mencionarse pues establecen un punto de contacto demasiado evidente con nuestra operatoria y, a diferencia de los antecedentes, son específicos. (Rodríguez Aguilar, 2022: 19-20)

Para Pérez, García, Nocedo y García (1996: 20), el antecedente es una de las maneras de clasificar la investigación (según su orientación temporal), lo cual remite al concepto

general del método que se sigue en las investigaciones dentro del campo artístico-pedagógico, que permitirá comprender la relación que tiene este con el referente.

Al decir de Álvarez y Barreto (2010) y Borev (1983), el concepto general de método se estructura en cuatro niveles graduales. El primero, tiene carácter teórico-metodológico, donde se integran el enfoque lógico y el histórico. En este nivel se establece el primer criterio de contextualización, sobre el que luego se profundizará durante el desarrollo de la investigación. Aquí se dan las pautas iniciales y, por supuesto, se definen los antecedentes generales, motivacionales, históricos, estratégicos y de percepción crítica del tema y del problema (del objeto de estudio y del campo de acción) de la investigación (el «qué»). El segundo nivel, denominado contactual, explora y analiza las técnicas que serán aplicadas a la investigación (el «cómo»), así como la selección y preparación del instrumental investigativo que, en ocasiones, perfila lo que pudiera ser el referente. El tercer nivel se encarga del proceso de producción; es decir, de la operatoria. Es en este nivel donde se indaga acerca de los referentes: una obra, un movimiento, un artista; donde se definen los propósitos de la investigación, así como la coherencia posible entre los objetivos de esta y su realización concreta (la obra en sí). Es aquí donde se profundiza en lo epistemológico, lo axiológico, lo gnoseológico, lo semiótico y en el análisis de los valores estéticos, a partir de la recepción-interpretación que tendrá la obra en el contexto socio-cultural y temporal en que se realiza. Es, también, donde se tienen en cuenta las citas, alusiones, préstamos, analogías, paralelismos interartísticos que derivan de otras obras de arte, movimientos, estilos y autores. El cuarto y último nivel tiene un carácter eminentemente sintético y axiológico, de ahí que todas las acciones que se realizan promueven la valoración de los resultados obtenidos (obra artística) y la elaboración del informe de investigación (metatexto).

Todo lo anterior, fundamenta las razones que hacen necesaria la comprensión de la esencialidad de los antecedentes y referentes, como términos que, desde su definición y declaración, intervienen en el proceso de creación de una obra de Artes Visuales. Es, por tanto, el objetivo de este artículo, identificar, definir y describir cada uno —los antecedentes y referentes— y destacar nuevos elementos que puedan enriquecer su utilización en el desarrollo de una propuesta fundamentada desde la particularidad de la investigación basada en la práctica de las artes.

METODOLOGÍA

Antecedentes, referentes y el estado del arte

Para los propósitos de este artículo, se asume el paradigma epistemológico cualitativo, con resultados de alcance descriptivo a partir de la investigación-acción. Para esto, se emplea el método de la observación participante y el análisis de documentos, lo que permitió establecer un punto de referencia en el contexto de las investigaciones basadas en la práctica de las artes. Conjuntamente, y como punto referencial, está presente la

experiencia del investigador por más de veinticinco años de ejercicio investigativo y de producción en el campo artístico-pedagógico y de la teoría visual, lo que contribuye, sobremanera, como testimonio vivencial, a la fundamentación de una praxis académica y profesional. La misma, se aprovecha para exponer, en primera persona, reflexiones y fundamentos que permiten argumentar aspectos congruentes con el objetivo de este artículo, de manera que su utilización pueda ilustrar mejor su desarrollo particular.

También, se describe una metodología que, sustentada en la investigación-acción, fundamenta las bases para un estudio casuístico-cualitativo personalizado, con la identificación, definición y descripción de los antecedentes, los referentes y el estado del arte. En este sentido, este artículo es novedoso en su enfoque, al menos en el contexto de acción y en el marco geográfico en el que se circunscribe, al no aparecer referenciadas literaturas que aborden esta problemática anteriormente. Por tal razón, más allá de enfocarse en la pedagogía del arte, se demarca hacia la metodología de la investigación artística y su operatividad.

A diferencia del estado del arte, que es una «modalidad de la investigación documental que permite el estudio del conocimiento acumulado (escrito en textos) dentro de un área específica» (Molina, 2005: 73); es decir, hasta dónde la investigación ha avanzado en ese campo particular, los antecedentes se pueden entender como el conjunto de prácticas e investigaciones desarrolladas por diferentes autores, que aportan significados de tipo teórico, procedimental y operatorio a la investigación en desarrollo.

Muchas veces, en el proceso de redacción del informe de investigación, se plantea un análisis organizado, pormenorizado y cronológico de aspectos relacionados con el tema de la investigación, que no constituye, en sí, los antecedentes, pero que conforman el desarrollo del estado del arte. Sin embargo, cuando dentro de este análisis se ubican investigaciones, ensayos, teorías de autores reconocidos, periodizaciones de la historia del arte o conceptos generales, estudios previos o tesis de grado relacionadas con el problema planteado, realizadas con anterioridad, y que guardan alguna vinculación con el objeto de estudio y el campo de acción, se está hablando de los antecedentes.

Para Salazar (2002), los antecedentes cumplen ocho funciones fundamentales, pero solo seis son del interés del investigador: 1. delimitan el área de investigación; 2. sugieren guías, contextos, nichos y líneas de investigación; 3. hacen un compendio de conocimientos existentes en el área que se va a investigar; 4. expresan proposiciones teóricas generales, postulados y marcos de referencia, lo cual amplía el horizonte de estudio; 5. ayudan a prevenir errores que se han cometido en otros estudios; y 6. orientan sobre cómo habrá de llevarse a cabo el estudio. Carrasco (2015), por su parte, menciona que los antecedentes de la investigación vienen a ser el conjunto de toda conclusión obtenida por otros investigadores en tiempos pasados, que le proporcionan al investigador resúmenes de los estudios investigados anteriormente. De esta manera, tanto los antecedentes como los referentes, permiten precisar el estado del arte y, en conjunto con

los objetivos, las dimensiones e indicadores y su operacionalización, estructuran y definen el marco teórico-referencial-operativo.

La definición y selección de los antecedentes y referentes es un ejercicio totalmente personal, que se adapta a los propósitos de la investigación que se realiza. Ningún artista puede asegurar que tiene los mismos puntos de contacto que otro, aun cuando utilice en su obra elementos comunes de contextualización (citas, apropiaciones, términos, estilos, maneras, documentos, investigaciones previas...), porque cada obra se crea a partir de un proceso muy individual donde está presente lo vivencial, lo expresivo y lo creativo; donde la vinculación de lo emocional con lo semiótico-referencial juega un papel fundamental. Cada investigación tiene sus propios antecedentes y referentes, y cada investigador los encuentra en la medida en que es capaz de comprender su importancia y el lugar que ocupa dentro de la metodología que sigue, tal y como se puede observar en la figura 1.



Figura 1. Esquema de los antecedentes y referentes de la investigación
Fuente: Elaboración propia

Sin embargo, la confusión no solo existe en la equivocación del uso de los términos, también en la comprensión semiótico-referencial de la definición personal que se hace de ellos. Toda investigación, por muy discreta que sea, implica un acercamiento a lo que ya se hizo. Es una cuestión puramente dialéctica: no se puede negar sin conocer, lo que implica todas las áreas del conocimiento. Santayana lo refiere (1905: 284): «quienes no recuerdan su pasado están condenados a repetirlo».² La historia social del arte es un magnífico espacio para encontrar puntos de contacto entre el hoy y el ayer, entre lo que se ha producido en una latitud geográfica y las demás, un territorio para descubrir cuáles son las diferenciaciones o semejanzas entre una ideología y otra. Pero, también, es una extraordinaria oportunidad para cambiar el «modo de ver» y para reconocer el grado de

² *Those who cannot remember the past are condemned to repeat it* (Santayana, 1905: 284).

«originalidad» de lo que se hace. Entonces, un referente no es un elemento aislado, que se encuentra fuera del marco de definición de los antecedentes.³ Por el contrario; es una categoría del antecedente, con características específicas, muy propias en algunos casos, pero que posee otras en común, como las fuentes teóricas y empíricas y los datos cualitativos y estadísticos.

Lo anterior, se puede comprender mejor con un ejemplo. La obra del pintor Paul Signac, uno de los máximos exponentes del puntillismo, estuvo influida notablemente por la de su colega y amigo Henri Matisse, en especial la pintura *Luxe, Calme et Volupté* (1904) –que terminó comprando para su colección particular–, considerada una obra síntesis, también, del movimiento postimpresionista y que se convirtió en un manifiesto de lo que sería el fauvismo. Con esta obra, Matisse exploró una nueva forma de representar la realidad, alejada de la manera tradicional que hasta ese momento se había hecho, apropiándose del uso extremadamente intenso, subjetivo y espontáneo del color –que empleó de manera arbitraria–, así como de la simplificación del dibujo. No obstante, el puntillismo tuvo como referente toda la experimentación que en el campo de lo físico –la óptica– y de lo visual-fisiológico aportó uno de los movimientos precursores de la Vanguardia del siglo XX: el impresionismo francés, a lo que se le sumó la subjetividad del postimpresionismo con sus nuevas soluciones formales y cromáticas. También, la obra de los poetas simbolistas Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Sin embargo, su material de reflexión más inmediato fueron los escritos de Charles Blanc y los tratados científicos de Michel Eugène Chevreul sobre el color. La obra de Matisse, de fuerte influencia postimpresionistas, tuvo en Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Paul Cézanne, a sus referentes más cercanos, artistas a los que estudió para asumir una postura colorista y deconstructiva de la forma. De hecho, en *Luxe, Calme et Volupté*, Matisse hace un guiño a la serie de Bañistas realizadas por Cézanne, donde exalta las formas geométricas y el empleo provocativo del color.

Otro ejemplo más. El origen del surrealismo lo fue Dadá, un movimiento originado en Suiza por Tristan Tzara y Hans Arp, como respuesta a la barbarie de la Primera Guerra Mundial. Dadá celebró el azar, el absurdo y la irreverencia más rotunda en contra de cualquier norma social, moral o estética. Marcel Duchamp, uno de sus precursores, lo asoció al concepto de antiarte a través de los *ready-mades*, con los que cuestionó y ridiculizó los criterios artísticos que eran aceptados y estaban fuertemente afianzados en esa época. Sin embargo, fue el surrealismo el que consiguió evolucionar ese término y consolidar obras artísticas de verdadera referencia. Este movimiento exploró la psique humana y potenció lo poético, lo revolucionario y lo irracional. El sueño, lo onírico y el subconsciente fueron algunos de los temas que abordó, de ahí que la obra de Sigmund Freud se considera fundamental en su desarrollo, en particular, la teoría del psicoanálisis y la interpretación de los sueños.

³ En este punto, es recomendable revisar *La tutoría de investigación: Reflexiones, prácticas y propuestas* (Vázquez et al., 2019).

Empero, aunque el surrealismo surge en la segunda década del siglo XX, se pueden encontrar antecedentes en las obras de varios artistas, como Giuseppe Arcimboldo o Hieronymus Bosch, que vivieron muchos siglos antes, o, incluso, un poco más cercanos en el tiempo, en las de Francisco de Goya, William Blake, Odilon Redon y, muy especialmente, en Giorgio de Chirico.

La relación cuasi simbiótica que hubo entre estos dos movimientos tuvo como punto en común la búsqueda desesperada por cambiar el statu quo. No obstante, aunque ambos movimientos compartían su definición a partir de una postura radical en lo político y en lo social con el arte como vehículo expresivo, la anarquía de Dadá fue superada por el surrealismo «mucho más allá del mejor placer estético para, realmente, afectar la vida de la gente, para hacerlos ver y experimentar cosas de forma distinta» (Colorado, 2017: 5). En ellos, la relación antecedente-referente puede comprenderse a partir de esta afirmación de Colorado: «el surrealismo le dio al dadaísmo significación y sentido, mientras que el dadaísmo le dio vida al surrealismo» (2017: 6).

Pero, si esta relación antecedente-referente todavía no queda clara, se puede analizar con la ayuda de los fundamentos propositivos de la semiótica. Para los estructuralistas, el signo, que deja de ser exclusivamente lingüístico, se comporta como una unidad compuesta, integrada por el significado, el significante y el referente, que es la experiencia más directa e inmediata que se tiene con el problema, elemento u objeto al que alude. Un signo, entonces, es una figura semiótica que se comporta como alusión-imagen de una realidad objetiva o abstracta, indisoluble en su composición conceptual y formal, y que tiene como ganancia, lo inconsciente-subjetivo, el plano de asimilación y de contextualización inmediato: el referente. Sin el referente, la comunicación simbólica, o sea, semiótica, no estaría completa. Es una parte invariable de un proceso natural de designar-comprender la realidad. Entonces, el signo es algo material o mental, que representa a algo –material o mental– en alguna medida o capacidad (Rodríguez Aguilar, 2012: 154); pero no en lugar de otra cosa, no como sustituto, sino como representación referencial de ella. Por ejemplo, un semáforo determina una relación de signos que, en este caso, son los colores que lo integran y lo significan. A su vez, esta relación signica refiere y determina a la imagen mental, psíquica y subconsciente, de la significación de cada color indicándonos, incluso, que si alguien no se detiene con la luz roja puede ocurrirle un accidente. Por último, el referente refiere-alude nuevamente, por una cuestión lógica, al hecho, lo que se representa: el semáforo.

Por tanto, todo signo está compuesto de un significado –imagen mental que varía según la cultura– y un significante que no siempre es lingüístico y que puede ser también una imagen o una alusión a una idea, un concepto, una historia, una acción o un hecho. En el ejemplo anterior, el del semáforo, cada luz señala-significa una acción (un proceso dentro de la comunicación, de significación simbólica, aceptado internacionalmente): el rojo, detención, peligro; el amarillo, advertencia, riesgo, cuidado; el verde, avanzar, no hay

problemas. Este último color no contiene ninguna dificultad comunicativa. Da vía libre a continuar la marcha y nadie, posiblemente, pensará mientras cruza, que, al seguir su camino, le va a ocurrir algún accidente. El amarillo, tal vez, es el color que ofrece mayor ambigüedad de acción, en tanto permite que se tome una decisión. Solo uno decide si continúa, después de analizar las posibilidades, o detenerse. Es el color más democrático de los tres, sin embargo, la ley indica que los conductores de vehículos deben detenerse en la línea de pare a no ser que, cuando se proyecte, se esté tan cerca de la intersección que no se pueda detener con seguridad, en cuyo caso, se debe continuar. Sin embargo, a nivel de pensamiento, este color produce cierta ambigüedad-confusión, en tanto elemento que alude a lo posible (experiencia mediante). Por último, el rojo, es un color que indica y ordena la detención inmediata. Aun cuando la posibilidad de pasar exista, no deben ser pocas las personas que, al cruzar con la luz roja, no piensen en la casualidad, aunque remota, de un accidente. Luego, entonces, el rojo no señala una acción, sino que remite al pensamiento y hace que se imagine una escena desfavorable. Ese es el referente: una alusión inmediata y personal con un problema, una idea o un hecho.

Dicho de otra manera, el significado de un signo solo se puede determinar atendiendo a lo que existe fuera de él, o por lo que lo rodea: el contenido (los pensamientos, emociones, sentimientos y conceptos). El significante, en cambio, es la parte física del signo: lo representado, la imagen, la expresión, la palabra, que es objeto de la percepción visual (aunque, también, puede contener una huella acústica). El referente constituye el vínculo más efectivo entre los elementos fónicos, visuales y psíquicos en el interior de cada signo (la relación entre la imagen, el concepto y la experiencia).

Cualquier obra de producción simbólica es un lugar de citas o de referencias de textos e imágenes icónicas o verbales precedentes. El ejemplo anterior, aparentemente distante de las problemáticas propias de las Artes Visuales, recuerda la posibilidad de explicar la referencia de los signos hacia el mundo real. La referencia externa; es decir, la realidad que los signos designan o construyen.

Lo mismo se puede encontrar al analizar una obra de arte o al intentar acotar los puntos de contactos de esta con la historia, a fin de saber de dónde se viene y para dónde se va. Es muy normal que un estudiante encuentre dificultad al mencionar y relacionar cuáles son sus antecedentes y referentes. En ocasiones, el sesgo se reduce tanto, que se limita a lo que proviene, exclusivamente, de las Artes Visuales. Al tenerse una concepción equivocada de lo que puede ser citable o no, muchas veces se excluye del ámbito de los antecedentes a la literatura, a la psicología o a las Ciencias Exactas. Un ejemplo, esta vez de la literatura, puede revelar el problema: *La Odilea*, novela de Francisco Chofre, tiene como antecedente a la literatura picaresca española de los siglos xvi y xvii, el poema épico burlesco, a la literatura humorística cubana (no puede dejar de mencionarse la de Onelio Jorge Cardoso), la de tema campesino y la novela costumbrista, como la obra de Cirilo Villaverde. Incluso, muy posiblemente, alguna película de los años cincuenta, como *Ullises*,

de Mario Camerini. Sin embargo, su referente indudable es *La Odisea* de Homero, de donde parte y la que cita constantemente. Ahora bien, si un estudiante de la especialidad Ilustración se inspira en la obra de Chofre para hacer su ejercicio final de grado, tiene que tener claro que su referente no es *La Odisea*, sino *La Odilea*, que será de la que se apropiará (su vínculo más inmediato), mientras que la epopeya homérica, junto a todas las demás interpretaciones que se han citado anteriormente, pasa a ser su antecedente.

Todo análisis estructural de una obra de arte requiere, primeramente, de la identificación de los diferentes «signos» del sistema. Conviene tener claro, de ante mano, la conexión de esta con la historia, pero también con la política, con lo social y lo cultural. Toda implicación se asocia con los antecedentes y referentes de la obra, tanto formales como conceptuales, estratégicos (prácticos, metodológicos, culturales, socioeconómicos, tecnológicos...), nacionales y foráneos. Son sus nexos los que definen la investigación basada en la práctica de las artes, que asume una metodología donde la contextualización es determinante, donde se analiza el proceso de producción de una obra de arte visual desde una postura subjetiva, cualitativa e inter y transdisciplinar; que utiliza procesos de producción literarios, audiovisuales, performáticos, artísticos, mediáticos u otros, para indagar a través de la práctica y la experiencia. El objetivo final de una investigación de esta naturaleza, es producir una obra simbólica, de carácter visual que, en conjunto con el informe de investigación, además de contextualizar la producción de una obra dentro de un marco teórico-metodológico-referencial, tenga como objetivo la creación de nuevos conocimientos en el tema, exponiendo una relación simbiótica entre la práctica y la teoría (Carrillo, 2015).

En el caso particular de la imagen, estas unidades de significación pueden corresponder al orden de lo visual-representativo; es decir, iconos que guardan una relación de « semejanza » con los objetos del mundo « real » según sea el nivel de representación visual empleado: figurativo, abstracto o simbólico. Pero, también, por medio de las formas, los colores, las texturas y demás rasgos formales que articulan la expresión y la comunicación.

Una característica de cualquier investigación basada en la práctica de las artes es su capacidad para reflexionar sobre sí misma, atributo que determina lo importante del análisis oportuno de los antecedentes y del marco teórico-referencial-operativo. De esta manera, se revelan aspectos históricos, sociales y culturales que no podrían descubrirse de otra manera. Las investigaciones basadas en la práctica de las artes son también un grupo de herramientas metodológicas multidisciplinares, que no solo implican el estudio de los movimientos artísticos, períodos dentro de la historia del arte, contextos culturales, etapas de desarrollo en la producción de un autor determinado, obras específicas y operatorias, sino que asumen los procedimientos, las técnicas y los instrumentos de la investigación social.

La redacción del informe de investigación precisa la aclaración de estos aspectos, a fin de organizar y sistematizar la metodología que se sigue. Es de destacar que, en la

actualidad, existen numerosos «modelos» en Cuba que orientan y norman el proceso de investigación en Artes Visuales y de redacción del informe final que se presenta. Del mismo modo, no todos los modelos asumen la estructura al uso, de introducción, método, resultados, discusión, referencias bibliográficas y anexos; la cual se ha modificado por una muy particular que se adapta a los propósitos del campo artístico-pedagógico (presentación, introducción, problema de investigación, objetivos de la investigación, justificación de la investigación, marco teórico-conceptual, conclusión, bibliografía y anexos). Una variante de este modelo, extendida en las escuelas de Artes Plásticas y Visuales del país, reducen el formato a la introducción, el marco teórico, los antecedentes y referentes, las conclusiones, la bibliografía y los agradecimientos.

En todo caso, se prefiere defender la estructura (Rodríguez Aguilar, 2022: 69-71) siguiente:

1. PRESENTACIÓN

- Título | Nombre del autor | Tutor | Ciudad y fecha de culminación
- Síntesis y palabras clave
- Dedicatoria y Agradecimientos

2. ÍNDICE

3. INTRODUCCIÓN

- Antecedentes del problema | Motivación | Definición de conceptos y términos básicos imprescindibles | Fundamentación de la necesidad de resolver el problema | Planteamiento y formulación del problema, el tema y el objeto de investigación
- Objetivos de la investigación
- Métodos y técnicas de investigación

4. MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL-OPERATIVO

- Teorías y leyes que se asumen como punto de partida | Definición y explicación de conceptos específicos | Mención de antecedentes particulares y de los referentes de la obra | Análisis crítico de la bibliografía y otras fuentes de información | Toma de posiciones
- Propuesta de solución artística (operatoria)

5. SECCIÓN FINAL

- Conclusiones

6. SECCIÓN COMPLEMENTARIA

- Referencias bibliográficas y bibliografía general
- Anexos

RESULTADOS

La utilización de esta estructura metodológica ha facilitado la conceptualización y operacionalización del proceso, sin embargo, todavía existen dificultades como las enunciadas en este artículo, sobre la definición y declaración de los antecedentes y referentes que intervienen en el proceso de creación de una obra de Artes Visuales. Abordar esta particularidad de la investigación basada en la práctica de las artes, es uno de los aspectos que se intentan dilucidar, en aras de enriquecer su definición y utilización, específicamente, en las investigaciones cualitativas y las que asumen el hecho artístico como resultado.

El análisis desde lo semántico, lo visual-representativo y lo semiótico, posibilitan la comprensión de estos términos. Al mismo tiempo, intenta poner fin a una discusión que se extiende innecesariamente y que distorsiona y dificulta los propósitos de cualquier investigación basada en la práctica de las artes. La relación entre antecedentes y referentes se establece de lo general a lo particular, quedando la operatoria como lo específico.

En términos de comunicación, el *significado* implica una unidad semiótica de significado, significante y referente. En este terreno, preguntar por el «significado» de algo implicará preguntar por el ser del objeto significado; es decir, por la palabra que lo designa. Ante la pregunta: ¿Qué significa para usted 'casa'? Se responderá: hogar, vivienda, morada, habitáculo, residencia, refugio, y así varios sinónimos, sin ir más lejos y plantearse el problema como un concepto estructural y funcional. De esta manera, la respuesta más rápida será buscar la palabra que sustituye o la que proporciona la unión del significado más cercano de esta palabra junto con el significante en la conciencia, cuando en verdad se hace referencia a dos cosas separadas, que existen fuera de la conciencia de manera individual. Sin embargo, será «nuestra casa» o una casa modélica ideal la imagen que, por lo general, vendrá a la mente como asociación significante, la que se tendrá como referencia del concepto CASA, en tanto el referente es la relación ineludible entre la imagen, el concepto y la experiencia. Por ello, el significado individual se queda más en la expresión significante del referente que en el contenido. Entonces, significado es igual a antecedente y el referente es una categoría que se desprende de este.

Lo anterior, como ejemplo, argumenta las razones iniciales. En un momento en que las artes asumen una concepción inter y transdisciplinar, se hace necesario observar las nuevas exigencias operatorias que se dan en las recientes producciones visuales, así como también, ineludiblemente, como consecuencia del sobre consumo de imágenes que genera la vida contemporánea, como productora de sentido y significado en las culturas actuales (Brea, 2006).

De lo anterior, se desprende la reactivación de un lenguaje epistémico que pondere la traducción de lo visual, no solo para redefinir conceptualizaciones de áreas disímiles del saber, sino para incluir nuevos conocimientos de interpretación y producción, mucho más

cercanos a los procesos creativos contemporáneos, lo que puede comprenderse como una epistemología de lo visual.

Así, la clarificación de los términos abordados en este artículo, constituyen una forma de examinar, investigar y comprender lo visual. En voz de Montero (2018), «esto implica una labor de traducción, en el sentido de decodificación de la imagen y posterior recodificación» (: 19). Y en tanto ejercicio de traducción, problematiza la interpretación de la visualidad en un proceso de relectura de lo visual.

CONCLUSIONES

Las experiencias en torno a los procesos de investigación-creación de una obra de Artes Visuales, son fundamentales a la hora de definir y declarar los antecedentes y referentes presentes en una investigación basada en la práctica de las artes. La contextualización del tema de estudio fue vital para el desarrollo de una propuesta fundamentada desde la producción y la teoría que la sostiene. Comprender la esencialidad de estos términos facilitó el trabajo y contribuyó a un mejor logro investigativo.

La sistematización de experiencias vivenciales y profesionales en torno a estas prácticas, posibilitó la consecución y concreción de resultados artísticos, valederos para cualquier investigación cualitativa, así como aquellas que asumen la creación de un hecho artístico.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, A., ARRIBAS, A. y DIETZ, G. (EDIT.) (2020). *Investigaciones en movimiento: etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. CLACSO.
- ÁLVAREZ, L. y BARRETO, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Oriente.
- BOREV, I. (1983). El análisis sistémico integral de la obra artística. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 1(12), 109-127 [<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/32435>].
- BRAVO, L. (COORD.) y CHACÓN, C. E. (2000). *Diccionario Latinoamericano de Educación*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- BREA, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios visuales*, 3(20), 8-25.
- CARRASCO, S. (2015). Metodología de la Investigación Científica. Pautas metodológicas para diseñar y elaborar el proyecto de investigación. Editorial San Marcos.
- CARRILLO, P. (enero-marzo, 2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20(64).
- COLORADO, Ó. (2017). *Fotografía y surrealismo*. Universidad Panamericana de México.
- CUBA. CENTRO NACIONAL DE ESCUELAS DE ARTE (2013). *Política de la Enseñanza Artística Profesional en sus niveles elemental y medio superior. Curso 2013-2014 al 2015-2016*. Cneart.
- CUBA. CENTRO NACIONAL DE ESCUELAS DE ARTE (2017). *Reglamento para la organización y evaluación del Examen Final Estatal en sus dos modalidades: Tesis de Grado y Ejercicio Académico Integrador*. Cneart.

- HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R.; FERNÁNDEZ, C. y BAPTISTA, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. 6ta. Edición. McGraw-Hill.
- MOLINA, N. (2005). ¿Qué es el estado del arte? Herramientas para investigar. *Ciencia y Tecnología para la Salud Visual y Ocular* (5), 73-75. [<https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=svo>].
- MONTERO, D. (2018). Antecedentes de los Estudios Visuales y la Historia del Arte: los aportes a la Teoría Visual. *ESCENA. Revista de las artes*, 77(2), 18-34.
- PÉREZ, G.; GARCÍA, G.; NOCEDO, I. y GARCÍA, M. L. (1996). *Metodología de la Investigación Educativa*. Pueblo y Educación.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2016). *Diccionario de la Lengua Española*. 23da. Edición. Espasa Libros (2021, actualización).
- RODRÍGUEZ AGUILAR, J. L. (2012). *Diseño, diseñar, diseñado. Teorías, estrategias y procedimientos básicos*. Letras Cubanas.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, J. L. (2022). *Vamos a hacer una tesis. Reflexiones necesarias sobre cómo enfrentar el ejercicio final de grado en Artes Visuales*. Editorial Feijóo.
- SALAZAR, M. (2002). *Apuntes sobre Metodología de la Investigación*. Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.
- SANTAYANA, G. (1905). *The Life of Reason, vol. 1: Reason in Common Sense*. Scribner's, p. 284.
- VÁSQUEZ, F., MOLANO, F., MEZA, J. L., PASTRANA, L. H., RONDÓN, G. M., LONDOÑO, P., CASTAÑEDA, Y., LÓPEZ, R. A., MORENO, P. J., VELÁSQUEZ, D., ZAPATA, P. N., GUTIÉRREZ-RÍOS, M. Y., GOYES, A. y OVIEDO, P. E. (2019). *La tutoría de investigación: Reflexiones, prácticas y propuestas*. Vol. 14. Unisalle. [<https://ciencia.lasalle.edu.co/libros/55>].
- VILLANUEVA, P. (2017). *De qué hablamos cuando hablamos de Proyecto Artístico. Derivas desde los artistas, la institución y el arte contemporáneo* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona].

DATOS DEL AUTOR

Jorge Luis Rodríguez Aguilar (1974, La Habana). Diseñador de Comunicación Visual y artista visual. Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor Titular de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, la Universidad de las Artes y la Universidad de Ciencias Pedagógicas de La Habana. Presidente del Comité Prográfica Cubana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo, en Buenos Aires.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: RODRÍGUEZ, J. L. (2024). Los antecedentes y referentes dentro del contexto de las investigaciones basadas en la práctica de las artes. *Islas*, 66(207): e1400.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>