

Urdir teoría artística. Bucles recursivos en la praxis escénico-investigativa

Mauricio Tossi

Boletín de Arte (N.º 27), e071, 2025. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e071>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

URDIR TEORÍA ARTÍSTICA

BUCLAS RECURSIVOS EN LA PRAXIS ESCÉNICO-INVESTIGATIVA

WEAVING ARTISTIC THEORY

RECURSIVE LOOPS IN THE PERFORMANCE-RESEARCH PRAXIS

Mauricio Tossi | mauriciotossi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Recibido: 11/10/2024 | Aceptado: 18/11/2024

RESUMEN

En nuestro campo cultural y académico, el dispositivo que viabiliza y contiene a la producción teórica en las artes escénicas es la *investigación artística*, definida según sus actuales fundamentos, clasificaciones, métodos y problematizaciones. Por consiguiente, en el presente artículo proponemos una revisión conceptual del vínculo entre teoría e investigación escénica a partir de un estudio exploratorio y casuístico. Esta indagación nos permitirá analizar un tópico que, desde nuestro punto de vista, contribuirá a explicar y comprender la tarea de urdir teoría en las artes escénicas, nos referimos al «bucle de retroalimentación» (Morin, 1994) entre *praxis*, *theoria* y *poiesis*.

PALABRAS CLAVE

teoría artística; investigación escénica; bucles recursivos

ABSTRACT

In our cultural and academic context, what allows the progress of theoretical production in the performing arts is *artistic research*, defined according to its current foundations, classifications, methods and problematizations. Therefore, in this article we propose a conceptual review of the relationship between theory and performing arts research based on a case study. This inquiry will allow us to analyze a dimension of the topic and will contribute to understanding the task of weaving theory in the performing arts, through a «feedback loop» (Morin, 1994) between *praxis*, *theoria* and *poiesis*.

KEYWORDS

artistic theory; performance research; recursive loops



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Al igual que en otros campos intelectuales europeos y americanos, las demandas de institucionalización de la formación artística universitaria en la República Argentina han estimulado múltiples procesos de reconfiguración pedagógica, gnoseológica y poética. De este modo, las artes en general y las artes escénicas en particular han transitado por complejas etapas de reorganización académica y epistemológica. A cuarenta años de la apertura y sistematización de las primeras licenciaturas en artes escénicas en nuestro país es factible reconocer numerosos progresos disciplinares, así como también deudas y dilemas. Por consiguiente, en este artículo nos proponemos visitar uno de los ejes vinculados con estas deudas y dilemas: la producción teórica en artes escénicas según los actuales debates académicos respecto de la denominada investigación artística.

Con base en los cuadros de situación de las múltiples y vigentes carreras de grado y posgrado en artes escénicas o, también, en diálogo con las decenas de proyectos de investigación acreditados en distintas Universidades Nacionales (UUNN) a través del Programa Nacional de Incentivos, nos preguntamos, ¿qué concepciones y versiones de la investigación artística operan como pactos epistémicos —tácitos o explícitos— para el desarrollo de conceptos operativos o metodológicos específicos?

Para visibilizar y comprender estos pactos o acuerdos —manifiestos o latentes— sobre las «maneras de hacer mundos» (Goodman, 1990) desde la teoría del arte escénico nos abocaremos a la exploración y análisis de dos dimensiones del citado problema: a) la revisión conceptual del vínculo entre teoría e investigación artística según la sedimentación efectuada por determinadas fuentes bibliográficas en lengua española, tomando como unidades de observación doce programas analíticos¹ de diferentes cátedras de Metodología de la Investigación Artística —o con denominación similar—, correspondientes a seis UUNN que incluyen en sus planes de estudios a licenciaturas, maestrías y/o doctorados en artes escénicas; b) la focalización crítica en un tópico o unidad de sentido que, desde nuestro punto de vista, contribuye a explicar la tarea de urdir teoría en las artes escénicas, nos referimos al «bucle de retroalimentación» (Morin, 1994) entre *praxis*, *theoria* y *poiesis*.

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN CLAVE RECURSIVA

En nuestro campo disciplinar, el dispositivo que viabiliza y contiene a toda urdimbre teorizante es la Investigación Artística. Para avanzar sobre este supuesto heurístico es necesario puntualizar en dos campos de intervención evidentemente interactivos: la praxis teorizante y la praxis investigativa, lógicamente, definidas sin caer en fracturas estériles o en clivajes reproductivos de posicionamientos esencialistas.

En efecto, a partir de los programas de las cátedras universitarias seleccionados como unidades de observación se evidencia, tal como lo señala Néstor García Canclini (1998), un sistemático intento por

[...] abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. [Pues] muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploraciones de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras (p. 20).

De este modo, el intento de articular los sistemas —o el nivel abstracto y deductivo de la praxis— y los acontecimientos —o el nivel empírico e inductivo de la praxis— se expresa como un desafío epistemológico persistente en los fundamentos teóricos de la investigación artístico-escénica, en singular, como una respuesta a su radical tradición dicotómica: teoría o práctica, pensamiento o acción, mente o cuerpo, objetivo o subjetivo, etcétera.

1 Estas fuentes primarias corresponden a los programas analíticos del último trienio: 2021-2024 de distintas cátedras de la Universidad Nacional de las Artes; Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tucumán; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; Universidad Nacional de Río Negro y Universidad Nacional del Córdoba.

A su vez, estas tensiones gnoseológicas se observan en distintos planos del urdir teoría artístico-escénica contemporánea y en sus taxonomías, por ejemplo, expresadas en la revisión y clasificación de la teoría del arte propuesta por Anne Cauquelin (2016), la cual, sin pretensiones reduccionistas y sólo con fines didácticos, podemos sintetizar en el siguiente esquema [Figura 1]:

1. Teorías artísticas de fundación	2. Teorías artísticas de acompañamiento
1.1. Teorías ambientales	2.1. Teorizaciones secundarias
	2.2. Teorizaciones prácticas
1.2. Teorías conminativas	2.3. Prácticas teorizantes
	2.4. Doxa teorizante

Figura 1. Síntesis conceptual basada en los aportes de Cauquelin (2016)

De este modo, la citada autora asume las fronteras y pujas gnoseológicas precitadas desde una noción operativa, es decir, a la positivista concepción de la teoría como un sistema de proposiciones con valor predictivo, antepone una acepción de lo teórico-artístico como una «actividad que construye, transforma o modela su campo» (p. 6). A través de este posicionamiento, Cauquelin le devuelve a la teoría su condición de praxis y, al mismo tiempo, habilita una revisión historiográfica de lo teórico según su cariz *fundacional*, que entiende como esquemas de pensamientos sistematizados para distinguir el dominio del arte frente a otros dominios —ciencia, religión, entre otros. Este perfil se materializa en dos corrientes, por un lado, las *teorías ambientales*, esto es, aquellas que ofrecen perspectivas, puertas de entrada o «envolvimientos» (p. 10) sobre el objeto y la práctica del arte sin el propósito de intervenir en su ontología, por ejemplo, se alude a las teorías sobre el arte de Platón, Hegel, Nietzsche, entre otros. Por otro lado, se caracterizan a las *teorías conminativas*, o sea, los enfoques que estipulan reglas, límites u operaciones para la creación artística, como así también para su juicio y comprensión (p. 43), en este eje se inscriben las teorías del arte poético de Aristóteles, las estéticas kantiana o adorniana, entre otras.

Una segunda corriente de esta taxonomía se define por la función o el carácter de *acompañamiento* de las teorías del arte, vale decir, encuadres:

[...] procedentes de disciplinas ya constituidas, [que] intentan con sus herramientas conceptuales dilucidar el proceso artístico o las obras mismas, edificar un sistema de lectura, de desciframiento, o también suministrar al espectador y al artista nociones apropiadas al trabajo de la obra y de su comprensión (p. 9).

Este acompañamiento es una forma de recursividad entre el pensamiento y la acción y, por ser tal, ubica a la teoría en una relación ineluctablemente dialéctica con la práctica. Así, Cauquelin objetiva y tipifica esta dinámica de retroalimentación entre hacer, saber-hacer y comprender el hacer en cuatro ejes:

a) Las *teorizaciones secundarias* o las que «llegan después» (p. 75) de la autonomía del objeto-obra, esto último, para acompañar o secundar al arte en su apertura al mundo, a través del estudio de los constructos de sentido sobre la obra o el trabajo artístico, tal como lo manifiestan la semiología, el psicoanálisis, la historia y la sociología del arte, entre otras.

b) A diferencia del secundar con teoría, cuya intervención sobre el arte es *a posteriori*, Cauquelin plantea *teorizaciones prácticas* en las que obras de arte y los discursos analíticos se gestan de manera simultánea, a través de temporalidades que provocan reciprocidades entre ambas dimensiones. Puntualmente, es el caso de las teorizaciones prácticas de la crítica de arte, o de ensayos escritos por curadores, directores de centros artísticos o docentes.

c) Otra forma de comprender las teorizaciones que se desarrollan en temporalidades inmediatas o sincrónicas a la producción poética es mediante la práctica artística que se piensa a sí misma. Esta «teoría en acción» (p. 123) o «teoría empírica de la producción», tal como la denomina Josette Féral (2004, p. 22), remite a otro aspecto de la dialéctica entre pensamiento y acción, en este caso, con énfasis en los procesos experimentales. De este modo, este acompañamiento incluye a las numerosas tipologías de estudios poéticos y estéticos elaborados por las y los artistas de distintos períodos históricos —textos didácticos, manifiestos, cuadernos de dirección, obras docu-ensayísticas, etcétera, tendientes a configurar una rica urdimbre técnico-reflexiva sobre el hacer y el saber-hacer del arte y, a su vez, destinadas a desanudar los sistemas inestables de la creación, las nociones borrosas, los aciertos procedimentales o las incertidumbres corporeizadas. En suma, como señala Cauquelin, «aquí la práctica no está teorizada, es teorizante» (2019, p. 126).

d) El último operador lógico es lo que la citada autora denomina «rumor teórico» (p. 127), una singular forma de la *doxa* que también acompaña o envuelve a las distintas reciprocidades entre sistemas y acontecimientos artísticos. Estas teorizaciones exigen reconocer cómo otros discursos anidan en la producción² y recepción del arte, por medio de prejuicios o juicios latentes, nociones inconclusas o parcializadas, sentimientos metaforizados, es decir, un heterogéneo plexo comunitario de «lugares comunes» (p. 128). Así, este «rumor incesante, con fragmentos de saberes, de recetas particulares, de consejos y avisos, manifiesta una vitalidad a prueba de todo» (p. 129).

Esta taxonomía, con un enorme peso recursivo sobre la *praxis*, *theoria* y *poiesis*, nos permite visitar el sistemático intento de —como señalamos anteriormente— «abolir tabiques» o desfronterizar las dimensiones de lo empírico y lo gnoseológico evidenciado en los fundamentos de valor del arte escénico contemporáneo y, por reflejo o extensión, en los programas de cátedra delimitados. Con base en esta indagación, es factible reconocer un primer pacto epistémico respecto de la investigación artística y su capacidad de tejer conocimientos, pues, las doce unidades de observación acotadas comparten una misma conceptualización y clasificación de la praxis investigativa, nos referimos al aporte estratégico y ampliamente divulgado de Henk Borgdorff (2010).

En efecto, si las teorías de la fundación o del acompañamiento precitadas se estructuran —entre otros componentes— por determinadas dimensiones temporales o funcionales entre lo

2 En primera instancia, Cauquelin formula los *rumores teóricos* para la recepción o contemplación, pues asocia esta forma de *doxa* con los sistemas reflexivos que acompañan a las/os espectadores en su experiencia estética. Sin embargo, las instancias de creación artística también pueden dialectizarse con estos acompañamientos teorizantes.

experiencial y lo cognitivo del arte, por ejemplo, *a priori*, *a posteriori*, con inmediatez o simultaneidad respecto de sus fenomenologías, entonces, es congruente reflexionar sobre el urdir teoría desde las tres tipologías de investigación artística (IA) planteadas por Borgdorff, dado que son metódicas que remiten a las temporalidades y funcionalidades ya descritas, a saber:

1. Investigación *sobre* las artes: es el tipo de IA que estudia el arte desde una eficaz separación entre objeto cognoscible y sujeto cognoscente. El autor caracteriza a esta operatoria como «perspectiva interpretativa» (p. 9) por su forzoso carácter hermenéutico, por lo tanto, el bucle recursivo entre *praxis*, *theoria* y *poiesis* responde a esta lógica. En términos gnoseológicos, esta modalidad ofrece —básicamente— lo que Cauquelin ha llamado teorizaciones secundarias, con sostén en una temporalidad *a posteriori*.

2. Investigación *para* las artes: en este registro, la IA reproduce la distancia entre objeto/sujeto antedicha y, además, se erige como una indagación organizada por objetivos y fundamentos de campos disciplinares no-artísticos como la ingeniería, la fisiología, entre otros, aunque con orientaciones o resultados instrumentales y aplicables a las artes en distintas áreas, por ejemplo, a la iluminación, o a determinados entrenamientos dancísticos. Esta corriente de la IA puede —según las problematizaciones acotadas y los objetivos del artista/investigador— colaborar en la construcción de diferentes teorías artísticas de acompañamiento e integrar ciertos bucles.

3. Investigación *en* artes: en los casos anteriores, la funcionalidad y temporalidad de la IA remite a las teorizaciones que «llegan después» de la creación del objeto-obra. Sin embargo, en esta última tipificación, la IA se funda en la «inmanencia» (p. 10) sobre el hacer/saber-hacer/ comprender-el-hacer del proceso poiético, actúa por simultaneidad e imbricación, o sea, sin divisiones o distancias entre el objeto cognoscible y el sujeto cognoscente. En consecuencia, se difuminan los tabiques y se reactivan —en otro plano epistémico— los bucles de retroalimentación entre *praxis*, *theoria* y *poiesis*, con el fin de habilitar dispositivos gnoseológicos alternativos y diferenciales, a los que Cauquelin (2016) denominó prácticas teorizantes (p. 126).

A la fecha, la investigación *en* artes, entendida como un pacto epistémico explícito, ha alcanzado un notable desarrollo nocional: ICA, IBA, *a/r/tografía*, u otras.³ No obstante, y según se certifica en las fuentes bibliográficas de los espacios curriculares analizados, la tricotomía establecida por Borgdorff se consolida frente a otras concepciones o nomenclaturas. Desde nuestro encuadre, este afianzamiento epistémico responde a dos factores, los que intervienen de manera directa en el dilema paradigmático que recae sobre la investigación artístico-escénica, a saber: el debate ontológico y metodológico que faculta al diseño de un objeto-problema disciplinar y las ponderaciones cognitivas sobre el proceso-obra.

LA ESPIRAL ONTOLÓGICA Y METÓDICA

Efectivamente, Borgdorff (2010) analiza la constitución de la *praxis* investigativa *en* artes desde una «pregunta ontológica» (p. 17). Con base en los posicionamientos recursivos que hemos argumentado —aunque sin explicitar estos enfoques— el autor define el estatuto o la naturaleza objetual de la IA afirmando que:

[...] la investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos [...] Tanto el contenido material como los contenidos inmateriales, no conceptuales y no discursivos de los procesos y los productos artísticos, deben ser articulados y expresados en el estudio investigador (pp. 19-22).

3 Nos referimos a tipificaciones tales como: ICA o Investigación en creación artística (c.f. Vera Cañizares, 2021); IBA o Investigación basada en las artes (c.f. Hernández Hernández, 2008); o la llamada «*a/r/tografía*» como una versión de la ABER (*Arts Based Education Research*), según la propuesta por Irwin (2013).

La correlación e imbricación ontológica entre obra, proceso y contexto, tramitados desde los múltiples puntos de vista enunciados, permiten visibilizar uno de los dilemas que este pacto epistémico posee: ¿cuál es el objeto de la IA? Este poroso interrogante, compartido con otros campos de las ciencias humanas (c.f. Louis, 2022) e instituido en la caída de los «tabiques» (García Canclini, 1998, p. 20) o en la desfronterización de los objetos de estudio, revitaliza, desde nuestro horizonte de lectura, tres principios centrales planteados por Edgar Morin (1994). Es decir, frente a la ineludible *complejidad* relacional entre obra y proceso o pensamiento y acción, los postulados del filósofo francés abren puertas. Así, las diversas fenomenologías habilitadas para ser objeto de la IA requieren: primero, un *principio dialógico* que nos ayude a «mantener la dualidad en el seno de la unidad» (p. 106); segundo, un *principio recursivo* en el que «los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce» (p. 106); tercero, un principio que aporte al conocimiento del «todo integrando a la parte», por medio de los *meta-puntos de vista*, esto es, «campos de concentración en el cual podríamos edificar miradores que nos permitieran observar mejor...» (p. 109).

En función de estas aportaciones, podemos precisar que la construcción de objetos-problema en la investigación *sobre* las artes —con proyección a teorizaciones secundarias— y en la investigación *en* artes —con proyección a prácticas teorizantes— exigen la aplicación de estos tres principios, con el fin de sedimentar el bucle de retroalimentación entre *praxis*, *theoria* y *poiesis*. Las diferencias entre estas dos tipificaciones no son —necesariamente— ontológicas, sino que se fundan en distinciones metodológicas y epistemológicas, pues ambas pueden compartir sus intereses en el reconocimiento de hechos escénicos novedosos en sus respectivas geoculturas, en la dilucidación de nociones o procedimientos emergentes, en la comprobación de resultados experimentados en otras territorialidades, etcétera.

Por consiguiente, estas argumentaciones sobre la IA derrumban simplificaciones mutilantes o dicotomías tales como *investigación teórica versus investigación práctica*, dado que cualquier objeto-problema requiere de aplicaciones dialógicas, recursivas y meta-puntos de vista. Por ejemplo, la indagación de un artista-investigador (sujeto A) que estudia su propia producción escénica (objeto A) no podría —por lo antedicho— ser clasificada de manera binaria y esencialista como una *investigación práctica*, puesto que —indefectiblemente— esa labor investigativa exigirá un bucle de retroalimentación entre *praxis*, *theoria* y *poiesis*, en este caso, con énfasis o prioridad en un enfoque *metodológico-experimental*. Paralelamente, es posible reconocer que la problematización (objeto A) planteada por el citado artista-investigador (sujeto A) y abordada desde una perspectiva metodológico-experimental podría, por lo que denominamos un *efecto de bucle*, ser examinada por otro investigador (sujeto B) desde una investigación *sobre* las artes, es decir, una modalidad en la que la espiralización entre *praxis*, *theoria* y *poiesis* se despliega con acento en la dimensión *metodológico-hermenéutica*. En suma, la naturaleza ontológica de la IA no se define por un reduccionismo infructuoso entre teoría y práctica, sino por las singulares condiciones de reflexividad de los objetos-problema.

LA PONDERACIÓN COGNITIVA Y SU VOLUNTAD DE COMUNIDAD

Otro cariz del pacto epistémico que estamos intentando explicar y comprender alude, precisamente, a los tipos y concepciones de conocimientos que se traman en las *praxis* teorizantes de la IA. En este sentido, las contribuciones de Borgdorff (2010), observada como una huella bibliográfica invariable en nuestro trabajo exploratorio, afirma que

[...] el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (*knowing-how*) y como conocimiento sensorial, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo (p. 23).

Esta caracterización reconoce la *complejidad* (Morin, 1994) de la *gnosis* producida en la IA, sin embargo, y al igual que en los programas curriculares analizados, no se profundiza en las cualidades y tensiones entre lo cognitivo y lo sensitivo, lo racional y lo inefable de estas configuraciones del saber. En relación con este dilema, los aportes de Gerard Vilar (2021) y, en particular, su análisis sobre la coparticipación de la IA en el giro cognitivo contemporáneo, ofrecen respuestas a estas lagunas sobre el tema, con reposicionamientos que subsidiarían a algunas estrategias didácticas sobre la IA en la formación universitaria de grado y posgrado.

Por razones de economía argumentativa, únicamente nos focalizaremos en dos planos de esta disyuntiva: la ponderación de lo cognitivo en el arte escénico y la inevitable representación en segundo grado de los saberes contruidos.

Respecto del primer plano, el citado autor considera que la obra de arte y sus procesos pueden ser evaluados según diversos valores —estético, político, religioso, terapéutico—, no obstante, la IA remite, lógicamente, a una ponderación cognitiva de estos fenómenos. Desde Aristóteles hasta la filosofía analítica se ha ratificado el valor cognitivo del arte, en especial, a partir del romanticismo se ha consolidado un determinado pacto epistémico, esto es, «la conciencia del arte como empresa cognitiva de descubrimientos de territorios y de otras formas de ver, pero también de denuncia de errores, falsedades y mentiras» (Vilar, 2021, pp. 62-62). En otros términos, podríamos señalar que el conocimiento artístico se inscribe en un «interés emancipatorio» (Habermas, 2023) que oscila entre lo proposicional y lo tácito, lo estético y lo conceptual, tal como ha señalado Borgdorff.

En este punto del análisis es oportuno recuperar una idea de Cauquelin respecto de que la práctica artística no es teórica, sino teorizante. Vilar coincidiría con este postulado al aseverar que la obra-proceso no es un constructo teórico-proposicional, sino un reservorio cognitivo o, también, «*embodied meaning*»⁴ (p. 70) que requiere del llamado «trabajo del concepto» (p. 93). Así, la competencia cognitiva de la IA dependerá de una nueva instancia recursiva: la puesta en tensión y en bucle de los *contenidos cognitivos* anidados en la obra-proceso, su *fuerza cognitiva* —registrable en mayor o menor intensidad, según la reflexividad otorgada por la propia praxis investigativa— y, lógicamente, su *fuerza estética*.



Figura 2. Gráfico con base en nociones de Vilar (2021)

4 Vilar argumenta a favor de esta noción siguiendo los aportes teóricos de Arthur Danto. Por lo tanto, podemos comprender este término como *contenido encarnado* (traducción del autor), a partir de la interdependencia entre competencias semánticas y competencias estéticas de la obra.

En el marco de este dialogismo, recursividad y meta-punto de vista, los estudios de Vilar subrayan la tarea de traducción de ese conocimiento encarnado, potencial y a la espera de ser «llevado a la comprensión» (Recas Bayón, 2006, p. 35), así como enfatizan un grado de cognición en particular: los llamados *disturbios de la razón*, o sea, el «cuestionamiento de las ideas recibidas, de vacilaciones del conocimiento, viajes al escepticismo, desorganizaciones del lenguaje y del sistema de disciplinas, giros en las reglas de juego y dislocación de los presupuestos...» (Vilar, 2021, p. 74). Por ende, se retoma la cualidad racional del conocimiento artístico designado por Borgdorff, aunque en este caso la reflexividad que se promulga es una crítica a las formas de razón no-razonables del mundo, visibilizadas por la capacidad de transformación cognitiva del mundo que el arte y la IA poseen (p. 31).

En correlación con estos aportes, surge un último aspecto dilemático que hemos descrito sobre el urdir teoría artística según las coordenadas de la IA; puntualmente, nos referimos a la indefectible comunicación y divulgación de los conocimientos desenredados o traducidos. Este artículo no tiene la vocación de ahondar en este aspecto del problema, sin embargo, para impugnar o prescindir de praxis investigativas fundadas en solipsismos infértiles es imperioso ratificar lo que denominamos *voluntad de comunidad* en la IA, esto último, pensado como un factor indisociable de la ponderación cognitiva de los saberes elaborados.

Independientemente de los múltiples y vigentes formatos de difusión de los conocimientos —libros, artículos indexados, ponencias, tesis-obra, conferencias performativas, *works do-monstration*, *podcasts*, u otros—, la IA se funda y legitima en su *voluntad de comunidad*, esto es, la singular puesta en discurso y/o representación en segundo grado de los conocimientos artísticos. Es un posicionamiento inexcusable de toda IA que se funda, primero, en un compromiso deontológico y político, segundo, en la refutación de posturas ideológicas, estéticas o poéticas radicalizadas —generalmente— en individualismos románticos; esto último, dado que al encapsular los resultados desarrollados por la IA, al romper sus solidaridades reflexivas, se reedifica de manera indirecta la noción de *genio creador*, a través de cierto hermetismo sobre los procesos o por medio de la idealización de la obra de arte como punto de cierre o clausura, y no como apertura a saberes común compartidos.

En síntesis, y a modo de conclusión, podemos afirmar que la IA y su competencia como praxis teorizante se configura por un doble bucle, observable en una *voluntad de reflexividad recursiva*, instaurada en las competencias dialógicas, retroalimentarias y en los meta-puntos de vista ejercidos sobre la espiral *praxis*, *theoria* y *poiesis* y, a su vez, en una *voluntad de comunidad*, entendida como un pacto metarrepresentacional y ético-político que interactúa con el pacto epistémico de primer orden.

REFERENCIAS

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Coiron: revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46. <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>
- Cauquelin, A. (2016). *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo editora.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica. Más allá de las fronteras*. Galerna.
- García Canclini, N. (1998). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. La balsa de la Medusa.
- Habermas, J. (2023). *Conocimiento e interés*. Taurus.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Irwin, R. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25 (65-66), 106-113. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>
- Louis, A. (2022). *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria*. Colihue.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

- Recas Bayón, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica*. Biblioteca Nueva.
- Vera Cañizares, S. (2021). La investigación en creación artística. En B. Mazuecos Sánchez y M. J. Cano Martínez (Comps.), *Artes visuales y gestión del talento* (pp. 12-25). Universidad Pablo de Olavide.
- Vilar, G. (2021). *Disturbios de la razón. La investigación artística*. La balsa de la Medusa.