

## ***Investigación Estética***

### ***Aesthetic Research***

***Vilar, Gerard***

*Universidad Autónoma de Barcelona*

#### **PALABRAS CLAVE**

Estética, investigación estética, investigación artística, inteligibilidad, Àlex Arteaga.

#### **RESUMEN**

Algunos artistas prefieren usar la expresión 'investigación estética' en lugar de la usual 'investigación artística'. ¿En qué sentido puede hacerse esta distinción? Para clarificar esta cuestión es inevitable aclarar qué se entiende por la palabra 'estética' y visitar brevemente la relación del arte con la estética, un viejo problema de la teoría y la práctica del arte. Una vez realizada esta clarificación, parece lógica la conclusión de que la investigación estética es una subclase de entre los muchos tipos de investigación artística que se distingue por estar centrada en aquellos ámbitos en los que la dimensión estética del proyecto se convierte en crucial para la generación de espacios de inteligibilidad. Hay ejemplos de este tipo de investigación en proyectos sobre percepción del espacio y / o el tiempo. Mi ejemplo favorito sería el proyecto *Architectures of Embodiement* del artista catalano-alemán Alex Arteaga, una investigación sobre las formas en las que el sonido interactúa con el espacio arquitectónico para generar sentido. El análisis de este ejemplo muestra que es importante poder distinguir la investigación estética de las demás clases de investigación artística por tratar con el fenómeno originario de la generación de inteligibilidad mediante la experiencia de un cuerpo.

#### **KEY WORDS**

Aesthetics, aesthetic research, artistic research, intelligibility, Alex Arteaga.

#### **ABSTRACT**

Some artists prefer to use the expression 'aesthetic research' instead of the usual 'artistic research'. In what sense can this distinction be made? To answer this issue previously it is unavoidable to clarify what is meant by the word 'aesthetics' and briefly

revisit the relationship between art and aesthetics, an old problem of theory and practice of art in the second half of the last century. Once this clarification is made, it seems logical to conclude that aesthetic research is a subclass among the many types of artistic research that is distinguished by being focused on those areas in which the aesthetic dimension of the project becomes crucial for the generation of spaces of intelligibility, meaning or sense. There are examples of this type of research in projects on perception of space and / or time. My favorite example would be the Architectures of Embodiement project by the Catalan-German artist Alex Arteaga, a research on the ways in which sound interacts with architectural space to generate meaning. The analysis of this example shows that it is important to be able to distinguish aesthetic research from other kinds of artistic research because it deals with the original phenomenon of the generation of intelligibility through the experience of a body.

Recibido: 05-05-2018

Aceptado: 13-06-2018

**Organismo colaborador:**

MINECO FFI2015-64138-P *“Generating Knowledge in Artistic Research. A Meeting Point of Philosophy, Art, and Design”*.

## INTRODUCCIÓN

¿"Estético" y "artístico" son términos sinónimos? ¿Cuál es la relación entre los objetos estéticos y los objetos artísticos y sus experiencias relativas? Este viejo problema filosófico acerca de la relación del arte y la estética está siendo actualmente renovado y reafirmado en el ámbito de la llamada investigación basada en la práctica o investigación artística. La mayoría de los investigadores en arte utilizan las expresiones que acabamos de mencionar, pero otros prefieren la locución "investigación estética". La cuestión que plantea esta pluralidad terminológica puede formularse de la siguiente manera: ¿Es posible distinguir la investigación estética de la investigación artística o son expresiones sinónimas? ¿Son diferentes tipos de investigación o ambos esencialmente se refieren al mismo concepto (o tal vez familia de conceptos)? Por supuesto, dar una respuesta a estas preguntas significa tener una cierta posición sobre la naturaleza de la estética, sobre las definiciones del arte y de la investigación artística.

La investigación artística parece conceder escaso lugar a la estética. Salvo muy contadas excepciones,<sup>1</sup> en las discusiones acerca de los problemas que plantean las prácticas de investigación artística a penas se menciona el término estética. Parece como si dichas prácticas no tuvieran esa dimensión, o ésta tuviera escasa o ninguna importancia, y que, por consiguiente, hubiera que situarlas junto a esas prácticas postconceptuales que, al decir de Peter Osborne (2019), están "más allá de la estética". Sin embargo, en los trabajos de síntesis acerca de la naturaleza de la investigación artística y el tipo de conocimiento que ésta genera, resultan reiteradas las referencias a la estética filosófica y en particular a la tradición del cognitivismo empezando por el fundador de la disciplina, Alexander Baumgarten.<sup>2</sup> Por otra parte, la experiencia de que muchas exposiciones de proyectos de investigación artística consisten en un texto que cuenta el proceso y los resultados provisionales de la investigación con escaso o ningún acompañamiento sensible, visual, sonoro, o de otro tipo, como suele ocurrir en las "exposiciones" del *Journal of Artistic Research*, invitan a intentar una clarificación, en la medida de lo posible, de las relaciones de la estética con las prácticas de investigación artística. Empezaré con una breve explicación de las acepciones del término estética y seguiré con la cuestión de la relación entre arte y estética. A continuación, abordaré la noción de investigación estética como generadora de espacios de inteligibilidad, y terminaré con un ejemplo que nos ayudará a ilustrar las posiciones defendidas.

## ESTÉTICA

El término estética tiene varios significados fundamentales. En primer lugar, se refiere a una dimensión sensible de todas las cosas y fenómenos, desde una piedra a una demostración matemática, desde una flor al pomo de una puerta, desde una pintura

---

<sup>1</sup> Quizás la excepción más relevante sea Henk Slager (2015).

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, el texto de Borgdorff (2011); o el de Jens Badura (2015)

cavernaria a un concierto pop. Todos los objetos y fenómenos tienen una serie de propiedades o cualidades por las que los individuos de nuestra especie nos podemos sentir atraídos, repelidos o indiferentes. El sentido estético o conciencia estética nos define como especie tanto o más que el sentido o la conciencia moral. Las ciencias empíricas llevan tiempo intentando explicar la naturaleza de la conciencia estética que se halla en la raíz de nuestras conductas estéticas –ornamentación, embellecimiento, evaluación, arte–. Alguna de estas conductas puede que tenga que ver con las estrategias de reproducción y el sexo que ya habían surgido en la naturaleza antes de que la evolución diera lugar a la aparición del homo sapiens y que encontramos en incontables especies animales y vegetales. Al menos en parte, la estética ya la inventó la naturaleza como vemos en los clásicos ejemplos de los pavos y las flores, incluso como algo totalmente a parte de su funcionalidad.<sup>3</sup> En cambio, nuestra capacidad para tener preferencias estéticas y hacer evaluaciones, y especialmente para crear arte, no parece que puedan meramente naturalizarse porque tienen que ver con nuestra capacidad para la simbolización, de la que el lenguaje es la principal manifestación. El chamán de hace 40.000 años prefería cubrir su cabeza con una piel de lobo porque las propiedades estéticas de dicha piel simbolizaban la fuerza, la inteligencia, la ferocidad de los poderes de la naturaleza o de los espíritus del clan, y, por ende, su propio poder.

La naturaleza nos dotó de la capacidad para las conductas estéticas, produjo las conexiones neuronales adecuadas para elaborar símbolos, pero la piel de lobo como símbolo chamánico, como la mitra papal, es un producto de la cultura, no de la naturaleza. Esto es más evidente aún en el caso de las artes. También la naturaleza nos dotó de la capacidad para el lenguaje, pero la tragedia en inglés *Romeo and Juliet* no es un producto de la naturaleza. El arte es un asunto de construcción de formas simbólicas, pero de ciertas formas que, a diferencia de las demás, nos permiten autodefinirnos y automodificarnos en la medida que son dispositivos para la reflexión.<sup>4</sup> La experiencia estética (o artística) en este sentido reflexivo tiene que ver menos con la satisfacción o no de nuestras preferencias que con la desestabilización de nuestras preferencias y expectativas. Como ha escrito Alva Noë, “el arte es disruptivo y desestabilizador... es un modo de investigación, una forma de indagación que persigue la transformación y la reorganización [de nosotros mismos]” (2015, p. 73). Así, pues, la experiencia estética liminar y la experiencia del arte no son lo mismo. Aquí tenemos que distinguir el sentido liminar o básico de estética como esa dimensión que tiene todo objeto o fenómeno natural o cultural y que somos capaces de apreciar, y la estética en sentido fuerte o reflexivo como una forma del pensar y, eventualmente, del conocer o comprender que encontramos en el arte y cuyo objeto es “la revelación de nosotros mismos a nosotros mismos para darnos la oportunidad de captarnos en el acto de conseguir conciencia perceptiva –incluyendo la conciencia estética– del mundo

---

<sup>3</sup> Un magnífico ensayo relativo al mundo de las aves que argumenta en esta dirección es el de Richard O. Prum (2017).

<sup>4</sup> Aquí suscribo las tesis de tantos autores de la tradición desde Kant y Hegel que han afirmado que el arte es fundamental para nuestro autoconocimiento y autodeterminación. Mis referencias más recientes, sin embargo, son Alva Noë (2015) y Georg Bertram (2014).

a nuestro alrededor” (Noë 2015, p. 71). La naturalización de la estética en el sentido liminar es plausible hasta cierto punto; la del segundo sentido es imposible. No se puede reducir el arte al sentido estético natural. En la siguiente sección volveremos sobre este punto.

En segundo lugar, el término estética refiere un régimen de existencia de los objetos y fenómenos estéticos, como por ejemplo el Arte –diferenciado de las artesanías–, que surgió progresivamente en el siglo XVIII europeo y que ha generado una esfera cultural diferenciada –en el sentido de Max Weber– que interactúa con otras esferas culturales como la de la ciencia, el dinero, o la esfera normativa que incluye la política, el derecho y la moral. Este sentido ha sido defendido fundamentalmente por Jacques Rancière desde el año 2000<sup>5</sup>, aunque es una idea que puede rastrearse hasta en Kant. A diferencia de los regímenes anteriores, que Rancière denomina régimen ético y régimen mimético o representacional, el régimen estético es un régimen de identificación del arte caracterizado por la autonomía de la obra, del creador y del público, esto es, la relativa libertad de la creación artística, del juicio de un público universal, y de la obra misma frente a todos. Esa autonomía permite la aparición tanto del mercado del arte como de los museos, de modo que los viejos artefactos del arte religioso o del arte representacional pueden convertirse en mercancías y en obras que cuelgan en las paredes de un museo desconectados de sus funciones tradicionales pero que ahora son percibidos como “Arte”. Por definición, el régimen estético no está definido de una vez por todas, de manera que transformándose de modo permanente cambia el concepto mismo de todas las instituciones y prácticas que engloba, empezando por los conceptos mismo de arte y de artista. La investigación artística y el artista como investigador son solo transformaciones contemporáneas producidas en el seno de régimen estético hoy dominante a nivel global, salvo quizás en Corea del Norte.

En tercer lugar, estética significa aquella reflexión filosófica iniciada en el Siglo de las Luces acerca de los fenómenos referidos por los dos primeros significados de la palabra. Pero la estética en esta última acepción nunca se ha puesto de acuerdo sobre su objeto de un modo que difiere de los desacuerdos en la filosofía teórica y práctica. La estética filosófica fue engendrada originariamente por Baumgarten en la forma de una *gnoseología inferior*, la epistemología del conocimiento sensible y teoría de las bellas artes que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber conceptual o teórico. Pero la estética, superando a Dionisos, el dos veces nacido, tuvo otros dos nacimientos posteriores. Otra vez con Kant como un dominio indeterminado pero reflexivo de la experiencia y el juicio, del que el arte era sólo uno de sus subdominios. La última fundación fue concebida por Hegel como filosofía del arte, donde la estética queda definida como un producto del arte. Así, pues, uno de los problemas filosóficos centrales de la estética filosófica desde su fundación ha sido el de cómo establecer la relación entre los objetos estéticos, los objetos artísticos y sus experiencias relativas.

---

<sup>5</sup> Véanse de Jacques Rancière (2000), (2004) y (2011).

Así lo podemos constatar en las discusiones acerca de la estética de la naturaleza, en las disputas acerca de la relación del arte con la naturaleza pasando por las generadas por algunas de las prácticas artísticas fundamentales del siglo XX que pusieron en entredicho el supuesto de que todo Arte era estético. En todas ellas podemos constatar que en la estética filosófica no se trata simplemente de los dilemas intrafilosóficos habituales entre posiciones, como por ejemplo entre realismo y antirrealismo o entre universalismo y relativismo, sino que se trata de la imposibilidad de disciplinar mediante la reflexión filosófica objetos y fenómenos que se resisten a este tipo de reflexión y apuntan a una crítica de la misma. En este sentido, la estética filosófica es tanto una crítica de la filosofía como una crítica de la historia del arte y de las demás ciencias sociales que investigan sobre el arte. El carácter indisciplinado de la estética respecto a la filosofía teórica y la filosofía práctica –y de las ciencias– es lo que la caracteriza y define, no como una disciplina filosófica más, sino como un tipo de reflexión que pone permanentemente en cuestión al resto de la filosofía<sup>6</sup>.

## ARTE Y ESTÉTICA.

El campo de la estética es mucho más amplio que el campo del arte. De hecho, todo tiene una estética, o más bien nosotros, como seres humanos, tenemos la capacidad universal de apreciar las cualidades estéticas de cualquier objeto natural o artefacto cultural. Eso es un sentido liminar o básico de "estética" que presupone algo como un sentido estético. No hay arte sin estética en este primer sentido. Luego hay un segundo sentido de la estética que se refiere a los usos reflexivos de las capacidades estéticas. Así, podríamos estar de acuerdo en que el arte ha sido la provincia por excelencia de la estética en el segundo sentido, pero también debemos admitir que la estética en el primer sentido es en el arte contemporáneo no tan importante como lo fue en el pasado. Incluso hay algunos tipos de obras de arte en las que su significado no incluye su dimensión estética en un sentido tradicional, como es el caso en un número importante de obras conceptualistas y proyectos artísticos. Desde la *Fuente* de Duchamp hasta los proyectos de Art & Language o de On Kawara podemos mencionar muchas obras famosas que no "tienen" o "presentan" cualidades estéticas tradicionales para ser experimentadas y apreciadas. Algunos argumentos del viejo Arthur Danto son, aquí, de última importancia. Danto defendió la tesis de que entre las propiedades de una obra de arte algunas de ellas pertenecen a su significado, a su definición, y otras no (2005, p. 45). Así, por ejemplo, normalmente el peso de una pintura no pertenece a su significado. En cambio, el tamaño, el color y el dibujo definen elementos de su significado. Cuántos kilos pesen los grandes retablos de Delacroix es algo que sólo interesa a los transportistas cuando hay que moverlos para exhibirlos en otro centro expositivo distinto a los que habitualmente los alojan.

---

<sup>6</sup> Christoph Menke (2004) ha argumentado esto con cierto detalle. También en (2008), especialmente en el capítulo V.

Siguiendo, pues, la distinción de Danto, hay obras de arte cuya estética es interna, lo que significa que pertenece a su concepto, y otras obras cuya estética es externa, como es el caso del urinario de Duchamp con cualidades tales como belleza, proporción y simetría. Y precisamente, esto, este poner en cuestión la importancia de la estética en las obras de arte, es lo que hace a las obras de Duchamp, como obras de arte, más interesante y pioneras de algo que hoy es un lugar común en el arte postconceptual, un “arte más allá de la estética”. Pero la experiencia de las obras de Duchamp, como las de todos los artistas anti-estéticos,<sup>7</sup> como la de todo arte que merece ese nombre, es estética en sentido fuerte, en el sentido reflexivo, porque desestabiliza la mirada ordinaria, los supuestos de la percepción, cuestiona los prejuicios, la inteligibilidad presupuesta y, en fin, desordena nuestros modos de ver habituales. Y eso es lo que posibilita nuevas formas de inteligencia, la emergencia de nueva inteligibilidad y que nos podamos transformar o “reorganizar”, como sostiene Alva Noë (2015).

Por otro lado, los ámbitos de la estética son hoy más amplios que nunca. Al campo de la estética de los objetos naturales como flores, pájaros y paisajes, debemos añadir moda, publicidad, diseño, decoración, estilismo, gastronomía, cirugía plástica y, probablemente, otros. Ciertamente, todos estos campos tienen una frontera borrosa con el arte, pero no son arte. Se relacionan con la estética liminar, pero poco con la estética reflexiva. Las vestimentas diseñadas por importantes modistos como Armani o Jean-Paul Gaultier, han sido objeto de grandes exposiciones en museos importantes, pero esto no implica que todos estos objetos estéticos sean arte. Un traje de Armani puede ser arte si se utiliza como elemento central de un proyecto artístico, por supuesto, pero en su uso normal es simplemente un producto de la moda. El caso de Jean-Paul Gaultier, en cambio, es distinto. Sus trajes para Madonna y otras piezas funcionaron verdaderamente como arte, trayendo desorden estético al orden vigente en varios de sus sentidos. También las fantásticas motos Harley-Davidson han sido objeto de exposición en los muros Guggenheim de Nueva York y Bilbao, pero no me consta que nadie haya afirmado nunca que son arte en un sentido fuerte, esto es, que sean dispositivos para la reflexión estética.

## **INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA E INVESTIGACIÓN ESTÉTICA**

Así pues, ¿son estas distinciones generales hechas para las relaciones de arte y estética también apropiadas para las relaciones entre la investigación artística y la estética? ¿Y qué sería una investigación estética? Empezaríamos con algunos ejemplos. Existe un número importante de proyectos de investigación artística donde la dimensión estética no importa en absoluto porque no está incluida en la definición del proyecto. Podríamos poner un par de ejemplos. Poner ejemplos siempre tiene algo de desagradable porque es un modo de señalar con el dedo de poca urbanidad. Pero creo que puede ayudar a comprender el tipo de problema al que me estoy refiriendo. Se trata del proyecto de investigación artística propuesto por la artista alemana Maria

---

<sup>7</sup> Véase Vilar (2017).

Eichhorn en la Documenta 14 del año 2017, proyecto que lleva el nombre de *Rosa Valland Institute*. El Instituto Rose Valland es un proyecto artístico interdisciplinar independiente. Investiga y documenta la expropiación de las propiedades de la población judía de Europa y el impacto permanente de estas aprehensiones. El instituto lleva el nombre de la historiadora del arte Rose Valland, que registró secretamente detalles del saqueo nazi durante la ocupación alemana de París. Después de la guerra, trabajó para la Comisión de Récupération Artistique francesa (Comisión para la Recuperación de las Obras de Arte) y tuvo un papel decisivo en la restitución de las obras de arte saqueadas de Nazis. Basándose en los conocimientos obtenidos de los anteriores proyectos de exposición de María Eichhorn *Restitutionspolitik / Política de la restitución* (2003) y *In den Zelten ...* (2015), el Instituto Rose Valland se dedica a la cuestión de las propiedades sin resolver y de las relaciones de propiedad desde 1933 hasta el presente. El Instituto investiga cuestiones fundamentales sobre la propiedad de las obras de arte, terrenos, bienes inmuebles, activos financieros, negocios, objetos y artefactos móviles, bibliotecas, trabajos académicos y patentes que fueron robadas a sus propietarios judíos en Alemania y en los territorios ocupados durante la época nazi y que, a día de hoy, todavía no se han devuelto. El Instituto Rose Valland se presentó públicamente en marzo de 2017 con una convocatoria de trabajos centrados en el tema de la propiedad de Huérfanos en Europa. Con la convocatoria abierta sobre la cuestión de la propiedad ilegal en Alemania, el Instituto continúa sus actividades. El Instituto Rose Valland apela al público para investigar el botín nazi que puede existir en propiedades heredadas y enviar las conclusiones en el Instituto. El Instituto se fundó con motivo de la Documenta 14 y tuvo su sede en la Neue Galerie de Kassel entre el 10 de junio y el 17 de septiembre de 2017. En dicho edificio el Instituto tenía una sala en la que el público podía contemplar estantes de libros y documentos en vitrinas (fig. 1). De manera similar a los conocidos proyectos del colectivo *Forensic Architecture*, este Instituto recoge información, genera conocimiento sobre hechos que luego pueden servir ante tribunales en procesos de restitución de la legítima propiedad. No sólo es un dispositivo para la reflexión, sino que también genera conocimientos corroborables y con pretensión de validez ante los tribunales. Sin embargo, el *Rosa Valland Institute* es de ese tipo de proyectos de investigación artística cuya exposición lleva con facilidad a que muchos se planteen la fatal pregunta: ¿pero dónde está el arte? (Vilar, 2017) Esta cuestión se plantea porque la estética liminar no parece formar parte substantivamente de este proyecto artístico, o en la terminología inspirada en Danto, el proyecto de María Eichhorn no tiene una estética interna.

Así, los proyectos de investigación artística tienen sin excepción una estética externa, como todas las obras de arte en general, pero no siempre, e incluso no muchas veces, tienen una estética interna. Si esto es así, ¿existe la posibilidad de distinguir la investigación estética de la investigación artística? Creo que existe tal posibilidad si la expresión 'investigación estética' se emplea como nombre de un tipo especial de proyectos de investigación artística centrados en investigar en el ámbito en el que la dimensión estética se convierte en crucial para la generación inteligibilidad, para la creación de sentido o significado. En cualquier caso, finalmente, la investigación estética es siempre una variedad entre muchos tipos de investigación artística.



Abundan los ejemplos de este tipo de investigación en proyectos sobre percepción del espacio y / o el tiempo.



**Fig 1.** Proyecto para la Documenta 14 de Kassel, “The Rosa Valland Institute”, Maria Eichhorn (2017)

### **ÀLEX ARTEAGA: LA GENERACIÓN DE ESPACIOS DE INTELIGIBILIDAD**

Mi ejemplo favorito sería el proyecto *Architectures of Embodiment* del artista catalano-alemán Alex Arteaga,<sup>8</sup> una investigación sobre las formas en que el sonido interactúa con el espacio arquitectónico para generar sentido. Este proyecto ha sido desarrollado entre noviembre de 2013 y noviembre de 2017 en varios subproyectos o células de investigación y combina diferentes medios como sonido, vídeos, fotografías y textos literarios y teóricos. El proyecto en su conjunto persigue mostrar cómo funciona la arquitectura como condición para la emergencia de sentido. En este sentido, no es un proyecto sobre la percepción de la arquitectura, sino sobre la función cognitiva de la arquitectura. De los diversos subproyectos de que consta el

---

<sup>8</sup> <http://www.architecture-embodiment.org/>

proyecto global, destaca *transient senses*, una *cell research* realizada en Barcelona en 2015 en el Pabellón Mies van der Rohe, en la Fundació Tàpies y en el Goethe Institut. *Transient Senses* es un proyecto que gira alrededor de la arquitectura, entendida en sus términos más básicos, estructura, forma y materialidad. Se trataba de una reflexión acerca de cómo el espacio interior y exterior condiciona la percepción y el flujo entre el uno y el otro. La filosofía del proyecto parte de los trabajos de Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, desarrollado, entre otros teóricos, por Shaun Gallagher, Ezequiel Di Paolo, Thomas Fuchs, o Dan Zahavi. El proyecto se cuestiona si la arquitectura puede ser una condición en la aparición del sentido. A partir de esta pregunta, los artistas reflexionan sobre la “interacción inmediata, sensual, preestética entre los cuerpos humanos y su entorno construido, y se ponen las bases para entender la experiencia estética de la arquitectura y abrir vías de participación a través del arte”. A través de diferentes lenguajes artísticos, en este proyecto participan desde arquitectos a estudiantes de doctorado de la escuela de arte dramático de la Berlin University of the Arts y alumnos del Máster Universitario en Investigación en Arte y Diseño de Eina y la Universidad Autónoma de Barcelona. Este amplio proyecto es muy enriquecedor porque pone en contacto a artistas, pensadores, investigadores y alumnos de diferentes universidades y escuelas que trabajan con la arquitectura y el diseño, el espacio y el sonido. En el caso de la intervención en el Pabellón Mies van der Rohe se instalaron cuatro altavoces *Ominwave* de Bloomline, capaces de producir un sonido difuso. Situados en el interior del pabellón, los altavoces iban conectados con cuatro pares de micrófonos situados en el exterior. El desplazamiento de los sonidos de fuera hacia dentro, sometidos a un procesamiento digital en tiempo real, producían un incremento de la transparencia auditiva y una alteración dinámica del sonido en el interior del pabellón, como si los muros se desvanecieran y el espacio se convirtiera en un flujo continuo. Todo ese juego estético apuntaba a la experiencia de cómo la arquitectura condiciona la emergencia del sentido del adentro y del afuera cuestionando, o desestabilizando los sentidos habituales que damos por sentados.

Alex Arteaga dice a menudo que prefiere la expresión investigación estética para definir su investigación. En el libro que apareció posteriormente como resultado del proyecto, *transient senses* (Arteaga 2016), ofrece dos razones para su preferencia: en primer lugar, para evitar la normatividad implícita en el término “artístico” y por lo tanto la implicación implícita de este tipo de investigación en el sistema artístico; en segundo lugar, subrayar la función de la «estética» –la actividad sensiomotora de un cuerpo unido a su entorno de manera no mediatizada y constitutiva– como raíz del proceso de investigación. La denominación “estética” se justifica precisamente por la primacía de las prácticas estéticas en el proceso de investigación, es decir, su función fundamental en la metodología de la investigación: las piezas de su investigación, las células de investigación, como las llama, deben entenderse como dispositivos estéticos, aparatos para reflexionar, en este caso sobre la arquitectura (ts, 12-13). En última instancia, Arteaga defiende que la investigación estética debe ser diferenciado de la investigación artística y debería establecer un dominio específico. “El sentido – escribe – ... surge en una esfera cognitiva estética... Consecuentemente, solo mediante

prácticas realizadas en la misma área cognitiva... es posible acceder al sentido como sentido. La investigación de lo estético debe estar basada en la investigación estética” (Arteaga 2016, 12-13). Más recientemente, Arteaga ha argumentado que la investigación estética excede los límites del sistema del arte y no se halla constreñida por su normatividad. Sostiene que entiende “la investigación artística, o mejor, la investigación estética, como una línea de investigación cuya metodología se basa en, pero no se limita a, una movilización del poder cognitivo de la conducta estética a través de la organización de esta variedad de acciones en las prácticas. Por lo tanto, la investigación estética es un campo de práctica cuya utilidad social, su razón de ser, está enraizada y corresponde a la función cognitiva de la conducta estética. En consecuencia, tomando como base mi caracterización de esta función... la investigación estética no produce conocimiento, sino que contribuye a él —o para ser más preciso, a la configuración de conocimientos radicalmente nuevos— al facilitar el surgimiento de sus condiciones más fundamentales de posibilidad a través de la desestabilización” (Arteaga 2017b, p. 26).

Esta propuesta es sumamente interesante, pero creo que hay que matizar esta argumentación. No puedo dejar de tener la fuerte impresión de que los proyectos de Àlex Arteaga son artísticos y de que él es un artista. *Transient senses* fue un proyecto complejo, compuesto por una instalación sonora, un ensayo sonoro, un ensayo videográfico, dos textos, unas fotografías, un seminario de investigación y, finalmente, un libro. Todo eso fue un proyecto artístico. Creo que el proyecto de Arteaga es un proyecto de investigación artística, enfocado en un subdominio que podemos llamar investigación estética, pero un subdominio, no un dominio alternativo. Dicho subdominio se caracteriza porque los proyectos de investigación artística se centran en indagar en los modos en que las experiencias estéticas más fundamentales son generadoras de inteligibilidad.

Ahora bien, dicho esto, tengo que estar de acuerdo con Arteaga en la importancia de distinguir la investigación estética del amplio conjunto de las prácticas de investigación artística. La investigación estética, aun siendo un modo de investigación artística, se distingue de la mayoría de éstas por su carácter fundamental, originario. Cualquier proyecto de investigación artística sobre alguna cuestión de memoria histórica o de temática feminista tiene su centro desplazado hacia cuestiones éticas, políticas o fácticas de tal modo que la estética solo supone una vía de acceso externa a ellas. En estos casos, la experiencia estética es secundaria, pues lo que importa es la ética, la política, la memoria. La experiencia estética tiene que ver con la apertura de una inteligibilidad que formula una promesa de sentido que luego nunca acaba de cumplirse satisfactoriamente. La investigación estética trata específicamente de cómo se generan estos espacios de inteligibilidad y, por ello, es de justicia distinguirla de las demás formas de investigación artística. Esto es, la investigación estética es investigación de lo estético.

## FUENTES REFERENCIALES

Arteaga, A. (2016). *transient senses*. Barcelona-México: RM, Fundació Mies Van der Rohe Barcelona.

Arteaga, A. (2017). *Aurality and Environment*. Madrid: Tabacalera.

Arteaga, A. (2017b). Embodied and Situated Aesthetics. An enactive approach to a cognitive notion of aesthetics. En Irma VILÀ and Pau ALSINA (coords.). *Art and Research. Artnodes*, (20, p. 20-27). UOC. Recuperado 3 mayo 2018, de <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3156>.

Arteaga, A. *Architecture of Embodiment*. Recuperado 3 mayo 2018 de: <http://www.architecture-embodiment.org/>

Badura, J. (2015). Erkenntnis (Sinnliche). En Badura, J. et al. (eds.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (pp. 43-48). Berlin/Zurich: Diaphanes.

Bertram, G. (2014). *Kunst als menschliche Praxis*. Berlín: Suhrkamp.

Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. En Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (2011, pp. 44-63).

Danto, A.C. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.

Menke, Ch. (2004). Die Dialektik der Ästhetik: Der neue Streit zwischen Kunst und Philosophie. En: Jörg Huber (Hg.), *Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13* (pp. 21-39). Wien u. New York: Springer.

Menke, Ch. (2008). *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Noë, A. (2015). *Strange Tools. Art and Human Nature*. Nueva York: Hill and Wang.

Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, Murcia: CENDEAC.

Prum, R.O. (2017). *The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World –and Us*. Random House.

Rancière, J. (2000). *El Reparto de lo sensible*,

Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*,

Rancière, J. (2011). *Aisthesis*

Slager, H. (2015). *The Pleasure of Research*. Otsfildern: Hatje Cantz.

Vilar, G. (2017). Desestetización y precariedad. En *Precariedad, estética y política*, El Ejido: Círculo Rojo, 2017, cap. 4.

Vilar, G. (2017b). ¿Dónde está el arte en la investigación artística?. En *Revista de Investigación en artes visuales. ANIAV* 1, pp. 1-8. Recuperado de: <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>.  
(<https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/issue/view/717>).