

VARIES AUTORES

MUECA :S

Conversaciones sobre metodologías torcidas



**Bellaterra
Edicions**
Serie General Universitaria

Diseño de la colección: Dani Rabaza (Münster Studio) / Diseño original: Joaquín Monclús

Ilustración de la cubierta: Dani Rabaza (Münster Studio)

Título: *MUECA :S. Conversaciones sobre metodologías torcidas*

Coordinación general: Tatiana Sentamans y Rían Lozano

Coordinación por bloques: Rían Lozano (uno), Sayak Valencia (II), Lucía Egaña (3ª), Yera Moreno (iv), y fefa vila núñez (CINCO).

Textos, por orden de aparición, de: Tatiana Sentamans, Rían Lozano, Manuela Acereda, Leo Albuquerque, Noel López, Luna González, Yera Moreno, Ana Pastor, Raquel Abellán, Katherine Valera, Anna Maria Staiano, Sayak Valencia, Ana M. Amigo-Ventureira, Malén Iturri, Lucía Egaña Rojas, María Bajo, txe roimeser, Helena Vinent, Clara Moreno, Marga Sequira, Gerard Ballester, Andrea Martínez, Roseta Ortuño, fefa vila núñez.

Estas conversaciones sobre metodologías torcidas son articuladas en su disposición por preguntas que nos hacemos desde la propia propuesta epistemológica MUECA-UMH, además de por otros interrogantes entresacados de entre los formulados en las reflexiones y debates recogidos en esta publicación.

Comité Científico Internacional: Coco Gutiérrez Magallanes (BUAP-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla); Sayak Valencia (Colegio de la Frontera Norte-COLEF, Tijuana); Shane Green (Indiana University); Marisa Belausteguigoitia, Rían Lozano, Nina Höchtl y Belén Romero (Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, Ciudad de México); Diego Marchante (Universitat de Barcelona-UB); Ana Navarrete (Universidad de Castilla-La Mancha-UCLM); Yera Moreno /Colektivof, María Rosón, Gracia Trujillo y fefa vila núñez (Universidad Complutense de Madrid-UCM); Luis Noguerol (Culturama Valencia); Judith Vidiella (Eram/Universitat de Girona); Raquel Osborne (Universidad Nacional de Estudios a Distancia-UNED); Johanna Caplliere, Carmen García Muriana, Beatriz Higón, Mario-Paul Martínez Fabre, Javi Moreno, Bibiana Soledad Sánchez, Lourdes Santamaría, Tatiana Sentamans y Daniel Tejero (Universitat Miguel Hernández-UMH); Jesús Martínez Oliva, Isabel Tejada y Virginia Villaplana (Universidad de Murcia-UM); Laura Muelas (Universidad del País Vasco-UPV/EHU); Juan Vicente Aliaga, Pepe Miralles, Natividad Navalón y Carmen Navarrete (Universitat Politècnica de València-UPV); Lucas Platero (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid-URJC); Amparo Alonso y Ricard Huerta (Universitat de València-UV); Xosé Manuel Buxán Brán y Yolanda Herranz (Universidade de Vigo-UVigo); Lucía Egaña Rojas (Pluriversidad Nómada / Instituto de Estudios del Porno); Elena/Urko (Sida Studi), Ana Lozano (filóloga y editora) y Álex Moltó (MNCARS).

Gestión administrativa y apoyo técnico: Leandro Medina e Inma Teruel; Natalia Lobera y Julio Ramos.



*Este libro ha sido editado en parte gracias al Programa de Ayudas competitivo AIEFI-UMH 2021. Sus resultados también son posibles gracias a las ayudas obtenidas en las convocatorias competitivas para Postgrados de Estudios de Género del IMIO (Gobierno de España) durante las primeras 5 ediciones de MUECA :S (2017-2021).

Agradecimientos: a la Facultad de Bellas Artes de Altea, al grupo de investigación FIDEX y al Centro de Investigación en Artes-CIA de la Universidad Miguel Hernández de Elche, y a la red tejida en y desde el Máster en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y cuir/queer) de la Universidad Miguel Hernández de Elche desde el año 2017.

© Bellaterra Edicions (Cultura21, SCCL), 2022

Bellaterra Edicions / C. de la Foneria, 5-7, bajos, 08243 Manresa / www.bellaterra.com



Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional License (CC BY-NC-SA 4.0)

Esta obra puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos (reconocimiento de autoría). No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original.

ISBN: 978-84-19160-29-4

Déposito Legal: B 19515-2022

Impreso por Prodigitalk

Índice

Acotaciones para dibujar un triángulo. <i>Tatiana Sentamans y Rían Lozano</i>	9
0	15
Esbozando una mueca. Notas sobre la investigación en artes desde perspectivas críticas. <i>Tatiana Sentamans</i>	17
uno	65
<i>Lo que sigue: muecas para llenar un cuarto. Rían Lozano</i>	67
Contorsión y validación del pulpo-en-el-garaje. Notas metodológicas de un periplo tentactivo. <i>Noel López</i>	71
BLABLABLABLA. <i>Manuela Acereda</i>	81
Muequear, hacer como que creo, crear. <i>Leo Alburquerque</i>	91
Delirios y presentimientos tentaculares. Para unas metodologías en investigaciones artísticas. <i>Luna González</i>	103
Salida. La fábula del cuerpo colectivo. <i>Luna, Leo, Manu, Noel y Rían</i>	111
II	117
MUECA y SOMA. <i>Sayak Valencia</i>	119

El/la MUECA como metodología: un manifiesto inesperado. <i>Ana M. Amigo-Ventureira y Malén Iturri Morilla</i>	123
3ª	141
Estresar el formato para abrazar el fracaso. <i>Lucía Egaña Rojas</i>	143
Los hechos. <i>María Bajo, Clara Moreno Cela, Txé Roimeser y Helena Vinent</i>	145
Metodologías para el cambio: mutaciones, enredos y abrazos. <i>María Bajo</i>	151
Leer por ósmosis. <i>Clara Moreno Cela</i>	161
espasmos / fuimos dos chupones de tomatera en la cama. <i>Txé Roimeser</i>	169
Una mueca irremediable. <i>Helena Vinent</i>	177
iv	185
Asunto: Reu publi MUECA	187
Mi equipo es el equipo torcido. <i>Ana Pastor</i>	197
CUIReando/OKUPAndo. La Erreria (House of Bent) y la crítica institucional. <i>Anna Maria Staiano</i>	205
Un puñado de citas desorientadas. <i>Katherine Valera Reynaert</i>	217
CINCO	231
hacer memoria: dar rodeos para una política disidente. <i>Marga Sequeira, Gerard Ballester Doz, Roseta Ortuno Sanchis, Andrea Martínez Díaz y Jéfa Vila Núñez</i>	233
Biografías	269

¿Es posible encontrar/formular otras formas diferentes de estar en la academia, de tomar la palabra en ella?

¿Qué cuerpos representan qué cuerpos? ¿Es esto posible en todas direcciones? ¿Qué cuestiones deberían ser tenidas en cuenta a tal efecto?

¿Qué cuerpos hacen preguntas de investigación?

¿Cómo podemos seguir encontrando lugares en los que hacer posible otras maneras de producir conocimiento?

¿Qué herramientas son necesarias, en su caso, para aprovechar las fisuras y abrir grietas que permitan sentir, pensar, estar, relacionarse y actuar de otro modo en y desde la academia?

¿Cuán importantes deben ser las ficciones en la formulación de estrategias visuales?

¿Qué saberes pueden sernos útiles para sostener en el tiempo –y en previsión de una coyuntura cambiante– las visiones críticas desde el ámbito de la investigación artística?

¿De qué manera somos capaces de construir redes académicas afectivas transversales e interculturales para materializar todo esto incorporando un enfoque complejo y oblicuo, y por lo tanto interdisciplinar e inclusivo en relación a los diferentes contextos específicos?

¿Qué nuevas conceptualizaciones nos permitirían aprender e incluir nuevas perspectivas críticas integradoras para seguir enriqueciendo la producción epistemológica propia?

¿Cómo logramos ser responsables socialmente de un modo crítico y participar de los modelos de transferencia del conocimiento en la era del capitalismo cognoscitivo presente?

¿De qué manera podemos seguir trabajando otras fórmulas de difusión del conocimiento?

¿Qué papel puede cumplir la imaginación y la creatividad en todas estas preguntas?

0

Esbozando una mueca

Notas sobre la investigación en artes desde perspectivas críticas

TATIANA SENTAMANS (DIRECTORA DE MUECA :S)

Una mueca es una torsión corporal que se desencadena como provocación para producir un determinado efecto, o como reacción ante un determinado estímulo o contexto. Según el DRAE, denotativamente es «una contorsión del rostro, generalmente burlesca», y connotativamente apela a lo corporal, a lo torcido (literalmente, lo *queer* en inglés), a la crítica, el humor, lo expresivo, o lo subjetivo. Nuestra MUECA particular surge como respuesta al contexto académico nacional de posgrado en el marco de la línea de investigación «Proyectos culturales, prácticas artísticas y políticas feministas y cuir/*queer*» del nuevo Centro de Investigación en Artes, CIA de la UMH: primero como Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales y, desde ahí, aquí y ahora, como publicación. Supone un encuentro de la investigación artística con aquella formulada desde las teorías críticas (desde un punto de vista feminista y cuir/*queer*),¹ dentro de un ámbito interdisciplinar

1 Para profundizar sobre este desdoble terminológico, véase Sayak Valencia, 2015. Recojo el siguiente avance en forma de síntesis –y a modo de nota aclaratoria: «La variación *cuir*, es la derivación fonética/españolizada/desviada/impropia que busca afirmarse y relocalizarse, por medio de la reapropiación del estigma de hablar con acento que pesa sobre las hablas castellanas y las coloca en una posición subalterna/defectuosa frente a la pronunciación correcta, (con acento anglofónico), del término *queer*. *Cuir* representa una des familiarización (*ostranienie*) del término, es decir, una des automatización de la mirada lectora. *Cuir* registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contrapunto a la epistemología colonial y a la historiografía angloamericana. Es necesario aclarar

definido en términos de especialización por los estudios culturales, los estudios visuales, los estudios de género, los estudios feministas, los *Women Studies*, los *Lesbian and Gay Studies*, los *Queer Studies*, los estudios de(s)coloniales, etc. Su finalidad responde, por tanto, a cuestiones que consideramos necesarias² para llevar a cabo una labor hace(pensa)dora desde la universidad pública, entendiendo que debe estar consecuentemente conectada y comprometida con lo social.

Si hemos dicho tantas veces que la teoría queer significaba una herejía epistemológica, un corte con una forma de transmisión del conocimiento lo vuelvo a decir aquí, porque el contexto de la Universidad es donde se ha generado y donde se ha transmitido –tradicionalmente– un conocimiento muy lineal, muy ajeno a nuestra realidad, y donde se ha colado la teoría queer como una herejía epistemológica, una ética bollera, una ética maricona, una ética trans, una ética intersexual que debería suponer una cierta herejía política y social, por supuesto. Una herejía presupone que hay que romper ciertas reglas del juego, tanto internas como externas. La pregunta también es en qué medida hemos roto esas reglas para poder resignificar nuestros espacios de forma diferente o el conocimiento de forma diferente en la Universidad (feña vila, 2010: 154).

desmarque teórico e «investigación *encarnada*»

Desmarcarse es separarse de algo; apartarse o distanciarse de la forma de pensar o de actuar del resto de un grupo. Y un marco teórico es un marco referencial o soporte teórico-contextual compuesto por antecedentes, referentes y/o trabajos previos en los que se sustenta una investigación, y que también *define la disciplina* a la cual pertenece el *objeto de estudio*, que *ordena* los conceptos relevantes. Un «desmarque teórico»

también que *cuir* no es un sinónimo de homosexual y que no basta con ser homosexual para formar parte del movimiento *cuir*, ya que este es un movimiento de autocrítica que puede incluir a aquellos que mantengan prácticas heterosexuales pero que disientan de los sistemas de dominación emparentados con la producción capitalista que marginaliza a todos los que han devenido minoritarios por razón de género, clase, etnia, nacionalidad, diversidad funcional, etc.» (Sayak Valencia, 2014: 68).

- 2 El núcleo «ejecutivo» del equipo MUECA :S lo conformamos Daniel Tejero, Carmen G. Muriana, Javi Moreno y yo misma.

sería, entonces, la acción y efecto de proponer no tanto un marco interpretativo y justificativo estable y estanco, sino un conjunto de variables diversas, alternas y despriorizadas en cuya formulación se prevea que las personas que estamos y/o estaremos involucradas en la investigación –y por lo tanto con un camino por recorrer–, podamos hacernos otras preguntas a partir de las anteriores; podamos saltar desde estas y *desmarcarnos* a propósito de la transformación contextual y de nuestras mutaciones corpoafectivas, cognoscitivas y político-creativas.

Si pensamos que la acción de investigar pretende, al menos *a priori*, ampliar el campo de lo ya conocido en áreas definidas como relevantes, y si a lo que este máster y esta publicación aspiran es a desmarcarse de los dogmas académicos, podríamos entonces analizar la *mueca* que acompaña a un conjunto de preguntas relacionadas con el qué y por qué investigamos, y cómo y para qué lo hacemos. Y en el desplazamiento epistémico crítico, que es sin duda también un desplazamiento corporal («una mani-obra», «una torsión en el rostro»), irán apareciendo otras cuestiones fundamentales: ¿qué cuerpos hacen preguntas?, ¿qué cuerpos hacen qué preguntas?, ¿qué, de todo esto, es *relevante*?, ¿qué *criterios* seguimos para definir esto último?

Pensar la teoría no como un ente abstracto e inmutable, sino como una producción variable que además afecta y atraviesa los cuerpos de la investigación –continuamente cambiantes–, nos lleva a la noción de «investigación encarnada» (Haraway 1995 [1988]: 324): una idea que retomaremos más adelante y que entrecruza tanto las diferentes ediciones del máster, como los textos recogidos en esta publicación.

A propósito de esto y tomando también de la mano la propuesta de la conformación de «redes de posicionamiento diferenciales»³ de Chela Sandoval (2000), las siguientes anotaciones se articulan en tres epígrafes: *a)* qué es investigar, *b)* qué sería la investigación artística, y *c)* qué debería ser la investigación artística desde las teorías críticas (feministas, *cuir/queer*, decoloniales, ecologistas, etc.), donde en la propia formulación de los epígrafes interrogativos subyace el enfoque de los mismos, respectivamente como afirmación en presente continuo, como condicional

3 Término con el que la autora chicana describe la dimensión material reajutable de la acción investigadora según nuestra propias identidades, cuerpos y vidas.

(según cada casuística y práctica específica), o como condicional con implicaciones de «respons-habilidad» (Haraway, 2019 [2016]).

qué *es* investigar (presente continuo)

La Historia es un cuento con el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás; la ciencia, un texto discutible y un campo de poder; la forma es el contenido. Punto final (Haraway 1995 [1988]: 317).

¿Es posible encontrar/formular otras formas diferentes de estar en la academia, de tomar la palabra en ella? ¿Cómo podemos encontrar lugares en los que hacer posible otras maneras de producir conocimiento? ¿Qué herramientas son necesarias, en su caso, para aprovechar las fisuras y abrir grietas que permitan sentir, pensar, estar, relacionarse y actuar de otro modo? ¿De qué forma podemos construir redes académicas afectivas transversales e interculturales para materializar todo esto incorporando un enfoque complejo y oblicuo, y por lo tanto interdisciplinar e inclusivo?

Esta batería de interrogantes constituye parte del aparato crítico implícito en nuestra MUECA colectiva de la que surge nuestro plan de estudios y esta compilación, y que pretendo esbozar en estas páginas. Usando las palabras de Yera Moreno y Eva Garrido (Colektivof, 2019: 22), el máster pretende «expandir el concepto de lo pedagógico y vincularlo a una multitud de prácticas artísticas [y de producciones epistemológicas] que, situadas desde los feminismos, implican un proceso pedagógico en tanto que suponen un ejercicio crítico de resignificación y reaprendizaje de los marcos simbólicos que articulan eso que llamamos realidad». Y esto, para empezar, debe ser conflictuado poniéndolo en relación con la problemática que supone investigar en áreas «no investigables» tradicionalmente. Es decir, debemos tomar en consideración la incorporación relativamente reciente de las Bellas Artes al ámbito universitario en relación a otros campos con una tradición más longeva (en nuestro caso poco más de 40 años)⁴. A ello cabe, además, sumar la

4 En 1978 se produjo en el Estado español el «transvase» de las Enseñanzas Artísticas al ciclo universitario. La relación institucional de los estudios de Bellas Artes con la Universidad se inicia con la Ley Moyano de 1857, segregándose de ella

indeterminación en la academia española de los llamados «estudios de género» —sin reconocimiento académico como área de conocimiento— y no digamos la intersección entre estos y los estudios visuales o las ciencias de la imagen.

Según la Ley Orgánica de Modificación de la Ley Orgánica de Universidades (LOMLOU) de 2007 en su apartado 1 del artículo 39 titulado «La investigación y la transferencia de conocimiento. Funciones de la Universidad» se explicita:

1. La investigación científica es fundamento esencial de la docencia y una herramienta primordial para el desarrollo social a través de la transferencia de sus resultados a la sociedad. Como tal, constituye una función esencial de la universidad, que deriva de su papel clave en la generación de conocimiento y de su capacidad de estimular y generar pensamiento crítico, clave de todo proceso científico.

3. La universidad tiene, como uno de sus objetivos esenciales, el desarrollo de la investigación científica, técnica y artística y la transferencia del conocimiento a la sociedad, así como la formación de investigadores e investigadoras, y atenderá tanto a la investigación básica como a la aplicada.

Un año antes de su promulgación, el Ministerio de Educación y Ciencia publica *Bases para un debate sobre investigación artística* (Perez López *et al.*, 2006). Tres años más tarde, en 2010, sale el *Libro Blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español* (ACT) a partir de una iniciativa de la FECYT anterior (el Grupo Arte y Visualidad de 2005), que señala la importancia estratégica del ámbito de las artes, aunque gran parte de su decálogo de recomendaciones finales para la administración sigue sin haberse implementado una década más tarde. Simultáneamente y en relación al mismo tópico, se publica el documento encargado por el Ministerio de Educación *El arte como*

«para su mejor gobierno» nueve años más tarde. En 1892, los estudios de Bellas Artes se inscriben en la universidad por segunda vez. La tercera, que instaura el marco por el que se rige hasta la fecha, se produce durante el desarrollo de la Ley General de Educación de 1970, según el Decreto 988/1978. En relación a esto, según Marín, De la Iglesia y Tolosa (1998), no será hasta 1985 cuando se definen las primeras tesis doctorales en el ámbito de la investigación artística en el Estado español.

criterio de excelencia, y su modelo ARS (Art, Research, Society) (Moraza y Cuesta, 2010). Estos dos últimos documentos, por primera vez en el Estado español, dibujan explícitamente una relación, respectivamente, entre arte-ciencia-tecnología, así como entre arte-tecnología-creatividad, arte-creatividad-patrimonio, arte-patrimonio-cultura, arte-cultura-comunicación y arte-comunicación-ciencia. Sin duda constituyen aportaciones inéditas, interdisciplinares, interuniversitarias y complejas que, además, han proveído de unas bases argumentales rápidamente aplicadas por las Facultades estatales de BBAA en la redacción de las requeridas memorias de verificación de sus nuevas titulaciones, condición *sine qua non* para adaptarse a la expectativa de convergencia en un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), marcada por el Proceso de Bolonia (1999), y por la regulación efectuada por la citada LOMLOU. Sin embargo, atendiendo al concepto de *investigación militante* (Colectivo Situaciones, 2003), y mi experiencia sensible como gestora en la universidad, debo manifestar un *desencanto* –sin duda compartido por muchos–, que nos ha arrancado una colección de *muecas* variadas a lo largo de los últimos años.

Que las artes hayan sido consideradas como *disciplina* universitaria por primera vez en la elaboración de informes estatales propios y específicos ha resultado un «regalo» envenenado y, a su vez, muchas veces se ha convertido en papel mojado. No obstante las cuestiones expuestas, los documentos surgidos (bajo encargo institucional de la administración general en el eje del cambio legislativo), redundan en una cierta homologación de la investigación en artes, especialmente por el uso de estándares y tropos comunes que fundamentan la capitalización del conocimiento y que, además, son legitimados por la utilización de una terminología neoliberal característica del EEES basada en la *productividad*, la *calidad* y la *excelencia* –que sigue acechándonos en nuestro imaginario académico hoy en día.

En este mismo sentido, en el prefacio de la publicación *En torno a la investigación artística* (Verwoert *et al.*, 2011: 9; derivada de un seminario celebrado en MACBA contemporáneo a las publicaciones ACT y ARS), se definirá cómo la locución *investigación artística*, supone,

«por un lado, un intento de definir y afirmar la producción artística dentro del marco de la *economía del saber* en el que nos movemos, respondiendo de este modo a la cuestión de la naturaleza y función del

arte en las sociedades contemporáneas. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, obedece a la necesidad de encuadrar la educación artística en los esquemas de la enseñanza superior, cada vez más preocupada por la posibilidad de *homologar* todo tipo de curricula académicos y por *cuantificar*, con métodos no demasiado sofisticados, el complejo proceso del aprendizaje», y de la propia investigación en artes –si se me permite el añadido (las cursivas son mías)–.

En cualquier caso, podría bosquejarse algo así como que investigar: *a)* es dar respuesta a ciertas preguntas –también en forma de interrogantes– y es desencadenada a propósito de un motor, una pulsión a partir de un enigma, un misterio, o un vacío, o bien a partir de una necesidad material, y que suscita, respectivamente, una curiosidad o una funcionalidad preasignada (un interés); *b)* surge de la intersección –en mayor o menor medida– entre acciones basadas en la búsqueda de informaciones preexistentes y acciones basadas en la experimentación, y por lo tanto de todo el amplio espectro que estos dos parámetros proyectan.

La Historia de la Ciencia –a todas luces occidental, patriarcal, blanca y hegemónica– ha estado caracterizada por diversas corrientes de pensamiento o teorías (empirismo, racionalismo, positivismo, etc.) que han ido acompañadas de diferentes métodos o marcos de trabajo interpretativo en la búsqueda de resultados *válidos*, *verificables* y *fiabiles* –y por lo tanto *respetables* por la comunidad científica–, *replicables*, útiles, *aplicables*, e *infalibles* y que, en definitiva, acrecientan el cuerpo de conocimientos y saberes que definen una disciplina. En el ámbito de las Ciencias Humanas y Sociales (bifurcado en las ramas de conocimiento de Artes y Humanidades, y Ciencias Sociales y Jurídicas), desde la segunda mitad del siglo xx ha habido principalmente 3 modos de abordar el conocimiento: de manera cuantitativa (con enfoques basados en lo computable –en cifras– y básicamente deductivos), de manera cualitativa (a partir de análisis principalmente inductivos de realidades a propósito de sus características); y de manera mixta.

En la investigación *institucional* se da, además, un esquema más o menos convenido de *cómo* debe ser formalizada: 1) planteamiento del problema (y definición del objeto de estudio), 2) preguntas de investigación, 3) estado de la cuestión, 4) marco teórico, 5) formulación de hipótesis y objetivos, 6) trabajo(s) de campo, y 7) demostración de hipótesis

(mediante argumentaciones en el desarrollo del trabajo que llevan a las imprescindibles conclusiones finales). En este esquema, *la forma* es fundamental, o como nos desvela Jonas Staal (2016: 5), en otras palabras, la ideología tiene una realidad material comprensible a través de la morfología, a través del arte⁵. Haraway por su parte nos señala que «los artefactos y los hechos forman parte del poderoso arte de la retórica» (1995 [1988]: 316), haciendo hincapié en esa morfología normalizada en cuya ostentación –en ocasiones– se invierte más tiempo y cuidados que en el propio proceso de investigación. En este mismo sentido, Adorno en *El ensayo como forma* (1998 [1958-59]: 3) cuestiona el modo en el que

[...] la máxima positivista que afirma que aquello que se escribe sobre el arte no puede pretender de ninguna manera hacerlo mediante una exposición artística, es decir, con una forma autónoma. La tendencia global positivista que, de manera rígida e inflexible, opone al sujeto cualquier posible objeto de investigación, permanece en este momento, como en muchos otros, en la mera separación de la forma y el contenido: como si al fin y al cabo se pudiese hablar de cuestiones estéticas de una manera carente de toda estética, libre de la más mínima semejanza con la cosa, sin caer en la banalidad y sin divagar y apartarse *a priori* de la cosa. Según la costumbre positivista, una vez fijada de acuerdo con el modelo primigenio de las proposiciones protocolarias, el contenido ha de ser indiferente a su exposición, la cual será convencional y no sometida a las exigencias de la cosa. Todo impulso expresivo en la exposición pone en peligro, por el instinto del purismo científico, una objetividad que, según dicen, se produciría con la retirada del sujeto. Con ella podríamos comenzar a confiar en la pureza de la cosa, la cual, cuanto menos se confía de la ayuda de la forma, mejor se acreditaría aunque la norma exacta de esta forma es presentar la cosa pura y sin más ingredientes. La alergia a las formas como a meros accidentes acerca el espíritu científicista al espíritu tozudamente dogmático.

Luego está el asunto sustancial del «objeto de estudio» y de la «objetividad», es decir: *a)* qué queremos saber sobre qué tema o situación

5 En el original: «Ideology, in other words, has a material reality, with one can understand through morphology, trough art» (Trad. de la A.)

(sobre lo que recae el problema de la investigación y la(s) pregunta(s) a resolver); y *b*) a qué *lógica* vamos a atender para lograrlo. Opina Adorno (1998 [1958-1959]: 5) que la medida de la objetividad NO ES «la verificación de las tesis afirmadas mediante pruebas repetibles, sino la experiencia individual contenida en la esperanza y la desilusión». Dicho con otras palabras, pareciera algo «natural» e «inocente» definir y concluir (sobre) un objeto de estudio con una *objetividad aséptica y neutral*, aunque como veremos, esta no será solo imposible, sino *des-encarnado*, «irresponsable e insituable» (Haraway, 1995 [1988]: 328):

La investigación universitaria tradicional –con su objeto, su método de atribución y sus conclusiones– obtiene, claro, conocimientos de valor –sobre todo descriptivos– respecto de los objetos que investiga. Pero esta operación descriptiva no es de ningún modo posterior a la conformación del objeto sino que ella misma resulta ser productora de tal objetualización (Colectivo Situaciones, 2003: 3).

Esta objetualización de la *investigación universitaria tradicional* problematiza por tanto las posibilidades subjetivantes y productivas de la misma. Tal asunto, que retomaré más adelante en relación a la historiografía crítica y la filosofía de la ciencia desde una óptica feminista, no puede desligarse de una reflexión, pensando con Butler (1993/2002: 18 y 316), sobre cómo la enunciación de unas conclusiones sobre el objeto de estudio, produce una transformación exógena de la «realidad» del mismo, una nueva «verdad» del mismo, que mediante su repetición va a configurar una lógica de ver, interpretar y entender ese objeto de estudio. Pero sigamos con *el problema* de la definición de la investigación.

En su entrevista con Michel Foucault, Gilles Deleuze afirma que

[...] una teoría es exactamente como una caja de herramientas. [...] Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo. Si no hay personas para utilizarla, comenzando por el teórico mismo, que deja entonces de ser teórico, es que no vale nada, o que el momento no llegó aún. No se vuelve sobre una teoría, se hacen otras, hay otras a hacer (Foucault y Deleuze, 1992 [1972]: 79).

A propósito de esto, sigue Deleuze: «Es curioso que sea un autor que pasa por un puro intelectual, Proust, quien lo haya dicho tan claramente: tratad mi libro como un par de lentes dirigidos hacia el exterior,

y bien, si no os sirven tomad otros, encontrad vosotros mismos vuestro aparato que es necesariamente un aparato de combate» (Foucault y Deleuze, 1992 [1972]: 79-80). Pero esta misma cuestión expuesta por *los muchachos* como diría Haraway (1995 [1988]), esas lentes proustianas, van a implicar el uso de un punto de vista intencional a través del que mirar y por lo tanto estudiar algo, van a tener un carácter intercambiable en función del *interés*.

A propósito de esto, voy a usar aquí la «metáfora de la estantería» de Rían Lozano quien, para su clase de MUECA, utiliza esta idea postestructuralista de la *caja de herramientas* como aparato necesario para conformar los campos de estudio (como por ejemplo: la iconografía, el análisis del discurso, etc.), donde las teorías son esa librería ortogonal categorizada donde encajan perfectamente todos los libros de los grandes autores varones desde la modernidad, y donde las metodologías son la sierra, el martillo y los clavos para adecuar las respectivas baldas según las características de cada investigación. Pero cambiarnos las lentes descritas por Proust, con una óptica occidental, hegemónica, heterocentrada, etnocéntrica, clasista, racista, machista, homófoba, capacitista, etc., por gafas violetas, torcidas, invertidas, verdes, artesanales, o cuyo enfoque se invierta de sur a norte, o construir estanterías torcidas o cojas capaces de albergar otras teorías críticas y hacer que se caigan aquellas tradicionales según nos propone Lozano, supone construir otro modo de investigar posible en y desde la academia, que como veremos a continuación estará marcada en nuestro caso, por el cruce de las investigaciones en arte o artísticas con las teorías críticas.

qué *sería* la investigación artística (condicional inclusivo)

Se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad. Pero, ¿y si esta concepción fuera de hecho engañosa? ¿Y si en realidad supiéramos más sobre la investigación artística de lo que pensamos? (Hito Steyerl, 2010: 1).

¿Qué es lo que sucede cuando a las cosas se les da un nombre? Lo primero de todo es que desaparecen las dificultades. El nombre indica un acuerdo canónico y crea un marco de reconocimiento. Todo el

mundo sabe que hay algo que se llama «investigación artística» y define lo no convencional en términos de una nueva convención. Por lo tanto, ya no es necesaria la vindicación (Natascha Sadr, 2011: 35).

Quizás esta podría ser una característica de la investigación artística: poco eficiente, o en realidad nada eficiente, circular, anticlinal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en la búsqueda, que huye del final de la misma como de la peste. Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta, y este puede ser también un resumen de lo más característico de la investigación artística (Dora García, 2011: 62).

Visto lo descrito anteriormente, y las citas recogidas, definir qué es estrictamente la investigación artística no está exento de debate, de controversia, ni de *muecas*. Podría decirse, a modo de síntesis inicial que: 1) la investigación en artes existe desde siempre fuera del ámbito universitario; 2) se fomenta y reconoce académicamente a partir de un determinado momento y no en todas partes por igual; 3) se ha establecido una *equivalencia* entre la investigación artística y parte de las ciencias humanas y sociales, se ha normalizado, y se ha producido con ello un cierto «malestar» (Adorno, 1958-59/1998: 1 y Sadr, 2011: 29); 4) y hay tantas definiciones de la *investigación artística* como investigadores/as en arte y artistas-investigadores/as existen. Pero no todo vale, de igual modo que no todas las personas pueden ser investigadoras y/o artistas –lo que me hace recordar la anécdota relatada por Dora García (2011) a propósito de su obra *La esfinge*, o de su disquisición al hilo del mismo asunto entre las figuras de Cortázar *cronopios, famas y esperanzas*.

La investigación artística es una topografía multiforme y variable –y a veces abrupta– que posibilita: *a*) generar un discurso (a través del texto y de la forma –por mínima que sea su materialización a través de este mismo y de su disposición o enunciación); *b*) experimentar sobre el discurso, sobre la forma, sobre el espacio, sobre los materiales, sobre las técnicas y/o sobre la(s) disciplina(s); *c*) la expresión personal –a partir de la autoetnografía; *d*) generar una herramienta de arte-educación y/o de sensibilización (en el ámbito de las pedagogías). Esto a su vez permite varias *empuñaduras* plausibles: investigar sobre arte, investigar para el arte, investigar en el arte, e investigar a través del arte; de las que derivan diversas formulaciones posibles.

La investigación artística es también eminentemente visual (aunque no debamos perder ojo, o mejor dicho, oído, de las grandes aportaciones

de los diferentes medios sonoros en el campo). Como explica Anzaldúa (en Keating, 2009: 107): «Hay una diferencia entre personas que utilizan el pensamiento racional y quienes usan imágenes visuales, y quienes usan imágenes sensoriales, para organizar sus pensamientos. Las imágenes nos hablan. Tienen su propio significado, y te pones detrás de la simbología y ves lo que están diciendo. A veces las imágenes son tan importantes porque conectan diferentes experiencias que hemos tenido y que le dan significado a las mismas»⁶. Siguiendo en este pensamiento de lo visual en el ámbito de la investigación artística con Anzaldúa (2007 [1987]: 91): «Una imagen es un puente entre la emoción evocada y el conocimiento consciente; las palabras son los cables que sostienen el puente. Las imágenes son más directas, más inmediatas que las palabras, y más cercanas al inconsciente. El lenguaje de la imagen precede al pensamiento en palabras; la mente metafórica precede a la conciencia analítica».

Como puede deducirse de estos dos primeros epígrafes, son muchas quienes contribuyen al debate sobre el problema que plantea la noción de *disciplina* en relación a la investigación artística, una reflexión a la que desde estas páginas me sumo formalmente. La disciplina entraña siempre *obediencia*, y como marco de actuación, comporta una *regulación* dada a través de un paquete de reglas convenidas *por unos* —y después impuestas *para todos*— cuyo objeto es mantener el orden de *un cuerpo* (el de los investigadores, en este caso, en relación a las artes) o de un colectivo profesional (*el cuerpo del profesorado universitario*, en este caso adscrito al campo artístico). Por lo tanto, la formulación de una disciplina implica una subordinación de unos *cuerpos* a tales *normas*, lo cual establece un marco de actuación estable o en palabras de Sadr «un marco de trabajo que inmoviliza el saber y forma con él paquetes manejables y controlables» (2011: 29). Esto último conlleva por ende un conjunto de tensiones en forma de conflicto o disidencia como desbordamiento

6 «There's a difference between people who use rational thought and people who use visual images, who use sensory images, to organize their thoughts. Images speak to us. They have their own meaning, and you sort of get behind the symbolism and see what they are saying. Sometimes these images are very important because they connect different experiences that we have, and give meaning to them» (Trad. de la A.)

tentativo y latente provocado por lo inesperado, por el hecho artístico: el arte, como la vida, sucede⁷.

Y es que a pesar de que se discipline la investigación en artes, la propia disciplina en sí misma es una fuga constante mediante la experimentación y la hibridación. Es bastarda, heterogénea, interdisciplinar, transdisciplinar. Pensemos al respecto de esto, por ejemplo, en la revolución que supuso a finales de los años setenta la aparición del texto de Rosalind Krauss «La escultura en el campo expandido» a propósito del uso de la denominación *escultura* para nombrar un conjunto de trabajos que formal y disciplinariamente trascendían la noción tradicional de la disciplina –valgan las repetidas redundancias: «[...] la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en qué sabemos y no sabemos qué es escultura» (Krauss, 2002 [1979]: 63). Como no podía ser de otra forma, las personas responsables de ese forzamiento del marco definido, de dicha *expansión* que provoca el colapso de la disciplina, son (o somos) las y los artistas, una y otra vez, a lo largo de la historia –así como les disidentes del sistema sexo-género-sexualidad y de cualquier definición estigmatizante, naturalizada como estanca.

Sobre la denominación y a propósito de la poesía, Audre Lorde nos explica que dar nombre a lo que no lo tiene nos ayuda a poder pensarlo (2003 [1984]). Nombrar lo innominado –o lo innombrable, que no son la misma cosa–, puede hacerlo visible, para a partir de ahí trabajar en su legibilidad (en este caso la investigación artística y sus *muecas*)⁸. Sin embargo, no está de más preguntarse a este respecto sobre los «dilemas de la visibilidad» en un sentido más amplio⁹. ¿Qué hacemos peligrar

7 La sentencia «Art happens» de James Whistler –asiduo al círculo de Mallarmé–, dio título a la exposición de tesis *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)* comisariada por Rosa Queralt para el MNCARS (2005-2006).

8 Como diría Bourdieu (2003 [1965]: 137) «[...] lo visible no es nunca sino lo legible [...]», aunque la visibilidad no es forzosamente constitutiva de legibilidad.

9 Esta reflexión es fruto del enriquecedor diálogo con Rían Lozano, a quien agradezco su interpelación crítica en la definición de este y otros puntos conflictivos del debate que aquí propongo. «Los dilemas de ser vistas» es el título del Seminario Interdisciplinar del Posgrado *Cultura Visual y Género* para el curso 2018-2019 dirigido por Rían Lozano y Marisa Belausteguigoitia (MUAC-IIIE-MUAC, UNAM, Ciudad de México), en el que O.R.G.I.A participamos con la propuesta «Arqueología de la Sospecha».

cuando nombramos y hacemos visible? ¿Qué contamos y qué conviene seguir ocultando, contando solo a medias, o incluso «diciendo mal»?¹⁰

Dice Yásnaya Gil, en relación al contexto mixe¹¹, que «Las resistencias políticas, culturales, lingüísticas o de cualquier tipo se pueden llevar a cabo por confrontación, por acato aparente o por infiltración» (2019: 27), lo que la autora denomina respectivamente *resistencia frontal*, *resistencia insospechada* o *resistencia como inclusión*. O dicho de otro modo: hay un amplio espectro entre hacer visibles y mantener invisibles ciertas cuestiones como estrategia de resistencia –con sus pros y sus contras respecto a los procesos de identificación como fuerza opositiva, pérdida de identidad, nivel de efectividad, etc. Esta gradación posible abarca: *a*) desde la *contravisualidad* como representación que transgrede el canon de lo visible (Mirzoeff, 2011); *b*) pasando por lo que Haizea Barcenilla llama *estrategias translúcidas*, como ese contar o enseñar a medias con el fin de «burlar al sistema de control para instaurarse dentro del régimen y subvertirlo desde dentro» (2020: 27); *c*) hasta la reivindicación del «derecho a la opacidad» (*opacité*) propuesto por Edouard Glissant (1996), en el que defiende cómo debemos vivir con *lo otro* y respetar su «espesor» (*épaisseur*) en vez tolerarlo solo a condición de que dicha densidad se «reduzca» hasta devenir transparente (para poder asimilarlo, compararlo y juzgarlo en un sistema impropio). En este mismo sentido, bell hooks (1990) reivindica *la marginalidad como sitio de resistencia*, como un espacio de significación identitaria que ofrece la posibilidad de perspectivas radicales y antirracistas desde las que ver, crear, e imaginar alternativas.

Por otro lado –y como expone Sadr en una de las citas recogidas como arranque de este epígrafe, el desvanecimiento de las dificultades que conlleva la indeterminación implica un *marco de reconocimiento* concreto y bien perimetrado que hace desaparecer la vindicación. No obstante ¿qué es la historia del pensamiento sino una concatenación de reclamos a propósito de las «definiciones» anteriores que se han ido quedando estrechas y ya no nos sirven? *Verbigracia escultura versus escultura en el campo expandido*.

10 Estas cuestiones –que desde luego no son nuevas– tienen un gran impacto en contextos coloniales donde la visibilidad pone la vida en riesgo (de violencia y *desaparición* directa de los cuerpos) y la expone a extractivismos de todo tipo (también epistémicos).

11 El pueblo mixe, también conocido como les ayuuk ja'ay o pueblo ayuuk, es una comunidad indígena mexicana que habita principalmente al noroeste del estado de Oaxaca, aunque se reparten por todo el país.

Una designación y, por lo tanto, un cierto descriptor en el ámbito de la investigación redunda además en el *marco de reconocimiento* específico, por lo que voy a traer aquí y ahora brevemente *la cuestión* de la evaluación de la investigación artística. Por un lado estaría el *reconocimiento social*, anclado en una percepción extendida de la investigación vinculada estrictamente a las ciencias experimentales, y derivado de las problemáticas de conceptualización arrastradas. Pongo un ejemplo. Mientras la divulgación de un avance en bioquímica estaría etiquetado como «investigación» en la distribución de noticias, la de un caso del ámbito de las ciencias humanas y sociales se ubicaría en las secciones de «cultura y sociedad» –como verbigracia una exposición de tesis. Por otro lado, está el sistema de medición usado en el *reconocimiento o evaluación académica* definida por criterios y estándares (de *relevancia e impacto*). En punto, cabe señalar que *otros* campos hemos sufrido durante largo años el modelo imperante de las Ciencias Experimentales, un conjunto de patrones que para nada se adecúan a las producciones que realizamos los investigadores en Ciencias Humanas y Sociales, y en particular en el campo de las artes¹².

Respecto a las constantes demandas y quejas a propósito de una vara de medir ilógica por su exclusión de una diversidad y especificidad patentes, ha estado la reivindicación constante de que nuestra propia investigación como investigadores/as-artistas es indisoluble del acto de creación artística, de sus motores, métodos y procesos.

En este sentido, el papel desempeñado durante los últimos 5 años por la comisión E21 («Historia del arte y expresión artística») del Campo 10 de la CNEAI (Comisión Nacional para la Evaluación de la Actividad Investigadora)¹³ ha sido esencial. Su lucha y trabajo por *equiparar* las aportaciones extraordinarias, es decir, por reconocer la creación artística como una contribución de pleno derecho al igual que lo son aquéllas ordinarias en otros ámbitos *en su totalidad*, es merecedora de nuestro reconocimiento. Gracias a la incorporación en de personas

12 La primera de estas cuestiones (de carácter social) además es responsable de la ilusión –a mi juicio– de que las investigaciones artísticas que se fundamentan en el uso y aplicación *de otro modo* de un medio tecnológico, hayan sido y sean consideradas «más científicas» que otras que ponen el acento en otras cuestiones por ejemplo, de carácter más humanista, social y/o expresivo.

13 Hoy adscrita a la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), organismo autónomo, adscrito a su vez al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

experimentadas pertenecientes a las diferentes áreas de las Bellas Artes que han *reivindicado* el arte como forma de (producción de) conocimiento, la convocatoria de tramos de investigación de la CNEAI desde el año 2016 detalla, para el campo 10, una *diversidad* en cuanto a qué aportaciones extraordinarias se reconocen para la evaluación de la actividad investigadora y los indicios de *calidad* al respecto. Según dicta el texto desde entonces –con ajustes mínimos en las convocatorias sucesivas: «En la valoración de aportaciones correspondientes a las áreas de Bellas Artes podrán considerarse como extraordinarias: I) las exposiciones individuales o colectivas, II) obra premiada, III) trabajos de conservación o restauración, y IV) encargos artísticos institucionales o empresariales (obras de carácter público, diseño y publicidad)»¹⁴. Esta articulación en cuatro tipologías es todo lo contrario a un «todo vale» (¿este libro vale? ¿Es una aportación ordinaria o extraordinaria?). Es sin embargo una formulación inclusiva resultante de un análisis de la diversidad posible de la casuística, para el que la citada comisión ha contado con las sugerencias del campo científico afectado, y que se deriva además de un debate-díálogo-pelea con las más altas instancias estatales responsables de medir la investigación universitaria. Pero, con qué criterios podría ser reconocida y valorada una investigación basada en la experiencia del investigador o investigadora que tiene una actividad personal y profesional como artista.

En este sentido estaríamos de acuerdo –en todo caso, y siguiendo a Lawrence Stenhouse (en Hernández Hernández, 2006: 21)– en que «una investigación es un proceso de indagación que se hace público»; es decir, que aunque todo acto de creación artística esté precedido por un proceso de investigación, se convendrá en denominar «investigación artística» no al mero hecho de presentar el resultado, sino en hacer explícito, y por lo tanto *accesible*, *transparente* y por ende *transferible* –aunque esto último no pueda ser en ocasiones desde su especificidad sino en términos más amplios– el camino metodológico que ha

14 Al respecto de estos ítems, podría entrarse a realizar una valoración sobre su correcto encuadre a partir de la regulación del reciente sexenio de transferencia (que viene a sustituir en la convocatoria piloto de 2018 al anterior Campo 0 establecido en 2010 de transferencia del conocimiento), especialmente en lo que se refiere los bloques de transferencia con valor económico (3º) y con valor social (4º). Sin embargo, debido a su única e inicial convocatoria piloto (BOE-A-2018-16138), y a la suspensión provisional de la segunda, su indefinición actual y su escaso recorrido no permite una valoración en profundidad.

conducido a él. A este respecto, la definición de tales categorías se complementa con una descripción y exposición de los criterios que deben reunir tanto las aportaciones como sus medios de *difusión* para ser consideradas como de «impacto» –noción que quiero entender en términos de potencial transformador–, en base igualmente a la experiencia de la comisión, a procesos consultivos, y a un estudio de los posibles casos propios¹⁵.

Valga insistir nuevamente para cerrar este tema que esta contribución reguladora ha sido y es crucial para el ensanchamiento de la visión de la investigación artística como un fenómeno plural y complejo, pero a su vez *evaluable* y por lo tanto *reconocible* en el ámbito universitario. Sin embargo, si bien todas estas acciones han propiciado un marco de actuación colectivo –como *cuervo*– a pesar de ese estado de indefinición, debate, fluctuación, e intermitencia en la academia desde finales de los setenta, no debemos perder de vista el peligro acechante de «la institucionalización de la investigación artística como un agente cómplice de los nuevos modos de producción dentro del capitalismo cognitivo» (Steyerl, 2010: 1). Es decir, las posibles «ventajas» o prebendas derivadas de la medición asimilable de la investigación artística no deben diluir el interés fundamental de trabajar desde la universidad pública de manera comprometida y en conexión con lo social desde una óptica crítica. A la vista de tal panorama ¿desde qué posiciones epistemológicas, teóricas y metodológicas podemos seguir enriqueciendo y configurando la investigación sobre y desde el campo de la experiencia artística por parte de las propias personas que somos hace(pensa)doras y activistas? Desde un punto de vista fenomenológico (es decir, desde el análisis de los fenómenos observables para explicar la experiencia humana y su materialización, en este caso como obra artística) debe reconocerse en las últimas décadas una actitud analítica y crítica de la experiencia artística como una materialización de la misma en un conjunto de artefactos, que pueden ser expuestos y/o leídos en base a un contexto (tecnológico, cognoscitivo, geográfico, temporal, cultural, afectivo etc.). Desde un enfoque construccionista (que considera que los fenómenos psicológicos e individuales se desprenden de los contextos sociales), interpretativo

15 Véase la Resolución de 24 de noviembre de 2016, de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora, por la que se publican los criterios específicos aprobados para cada uno de los campos de evaluación (BOE, n.º 286, de 26 de noviembre de 2016: 82964-82983), y sucesivas.

del significado (en este caso de la obra artística), y por ello propio de la hermenéutica, esto ha sido posible mediante la exégesis de sus textos (mediados por un lenguaje que usa lo visual, lo auditivo, lo táctil, y en definitiva lo háptico, en un sentido amplio).

Ambas ópticas son características de las epistemologías feministas¹⁶ que desarrollaré más adelante. No obstante, debe pensarse un poco más detenidamente en este punto qué sería la investigación artística en un marco interdisciplinar, y en particular –en nuestro caso– circunscrito a los llamados estudios culturales y los estudios visuales, por lo que voy a reflexionar sobre ello seguidamente, aunque de manera abreviada.

qué sería la investigación artística en el marco interdisciplinar de los estudios culturales, visuales y comparados

La repulsión ante la mezcla anacrónica no santifica una cultura organizada en especialidades. Aunque son necesarias, estas secciones también certifican institucionalmente la renuncia a la verdad entera. Los ideales de limpieza y tersura que tienen en común tanto el funcionamiento de una filosofía verdadera y especializada en valores eternos, como el de una ciencia invulnerable, completamente organizada, y el de un arte intuitivo y sin conceptos, llevan la marca de un orden represivo (Adorno, 1998 [1958-1959]).

Los estudios culturales son una manera de habitar la posición del académico, el profesor, el artista y el intelectual, una manera (entre muchas) de politizar la teoría y teorizar la política (Grossberg, 2009: 18).

La idea de que la práctica encuerpada tiene la capacidad de funcionar como una reserva que recuerda y centraliza la representación como un campo que hace contribuciones importantes a otros modos de investigar [...] (Soyica Diggs Colbert, 2014; en Gavaldon y Segade, 2019: 28).

16 Para ampliar la perspectiva fenomenológica desde una epistemología feminista y *cuir/queer*, véase al respecto, por ejemplo, Ahmed (2019 [2006]). Y para ampliar el punto de vista construccionista –también denominada constructivista– y hermenéutico, véase, por ejemplo, desde Haraway (1995 [1988]) hasta Butler (2002 [1993]).

La consideración de proponer la investigación artística en un ámbito interdisciplinar (en el marco de los estudios culturales, de los estudios visuales, y también en el de los comparados), tiene que ver con la participación de sus análisis y resultados en la cultura visual de un tiempo, lugar y grupo. La cultura es un ente complejo relativo al conocimiento formal e informal, de carácter humano, arraigada en lo social, heterogénea y repetitiva, pero también creciente y mutante. Las prácticas culturales entonces son manifestaciones realizadas por una o varias personas en relación a la cultura de un momento, espacio y colectividad (entre las que estaría desde la confección de una prenda de vestimenta, la construcción de una casa, la elaboración de una receta culinaria, una determinada práctica espiritual y también la creación artística en cualquiera de sus formas, entre otras múltiples posibilidades).

La visualidad protagoniza la esfera cultural contemporánea de las sociedades tecnológicamente avanzadas, donde lo cotidiano ha tomado un «giro visual». La cultura visual forma parte de la acción diaria del sujeto y crea significado. Influencia sus valores, sus creencias y sus opiniones. Influencia su forma de comprender y de conocer.

Los estudios culturales son deudores de lo que se conoce como Escuela de Birmingham.¹⁷ *Grosso modo*, podrían definirse como un campo de investigación desde diferentes perspectivas que explora las formas de creación de significados y de difusión de los mismos en las sociedades actuales:

Se interesan por la descripción y la intervención en las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes [...] buscan entender no solo las organizaciones del poder, sino también las posibilidades de supervivencia, lucha, resistencia y cambio (Grossberg, 2009: 17).

Por ello, se caracterizan por el análisis de la relación entre creación de significado y poder, además de por su insatisfacción respecto a los

17 Parte del Center for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham fundado por Richard Hoggart en 1964, que acuñó ese mismo año el término junto con Raymond Williams, Edward P. Thompson y Stuart Hall.

límites disciplinarios (de hecho en algún momento son también denominados estudios posdisciplinarios).

Los estudios culturales funcionan entre campos, son antirreduccionistas y de retórica conjuntiva, y adoptan una actitud sospechosa ante los reclamos de universalismo –con todas las reservas que podamos tener por ser una escuela fundamentalmente desarrollada por varones cis europeos. En una de sus ramas más potentes, la del contextualismo radical, toman la relacionalidad «como equivalente de la pretensión más radical de contextualidad: que la identidad, importancia y efectos de cualquier práctica o evento (incluyendo los culturales) se definen solo por la compleja serie de relaciones que le rodean, interpenetran y configuran, haciéndole ser lo que es» (Grossberg, 2009: 28).

Una ramificación de los estudios culturales son *los estudios de culturas visuales* o de cultura visual (también conocidos como estudios visuales o ciencias de la imagen)¹⁸. Sus contribuciones suponen herramientas cruzadas e interdisciplinarias provechosas para estudiar la relación entre códigos de representación y poder: «[...] los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron» (Moxey, 2003: 52). También nos hablan del «derecho a mirar» (*the right to look*), del «derecho a ser vistos» (*the right to be seen*), y de la «visualidad» (*visuality*) como un régimen autoritario de la modernidad, como una práctica discursiva con efectos materiales «con y contra la que debemos pensar» (Mirzoeff, 2011).

En relación a la investigación artística, las artes visuales deben entenderse como parte integrante de la cultura visual. A propósito de esto, Brea (2003) nos decía que «La ruptura de las fronteras entre las disciplinas y el desbordamiento de los límites e hibridaciones de las prácticas culturales de hoy, entre las que se encuentran las de la producción simbólica, hacen difícil distinguir qué es arte y qué no lo es. La producción simbólica deja de ser propiedad exclusiva del Arte (con mayúsculas)». En otras palabras, los estudios visuales no solo no hacen distinción entre lo considerado como formas de la alta y la baja cultura, sino que rompen con las limitaciones disciplinares basadas en el medio de construcción/expresión de esas formas visuales. En este sentido, la

18 Entre cuyas aportaciones significativas desde los noventa se cuentan las de W. J. T. Mitchell, Keith Moxey, Susan Buck-Morss o Nicholas Mirzoeff.

Facultad de Bellas Artes de Altea concibe esta fractura y contaminación entre medios en la propia formulación de su creación.

Moxey además, apunta que

[...] los estudios visuales abren las puertas a la producción de conocimiento desde enfoques muy variados. Impulsan formas de interpretación inspiradas por el feminismo, los estudios homosexuales y el pensamiento poscolonialista. Más que buscar el consenso, se benefician del radical desacuerdo entre los diferentes estilos de interpretación. La heteroglosia que caracteriza sus operaciones es un aspecto dinámico y positivo de sus actividades (2003: 57).

En este sentido, y en relación al desarrollo de la investigación artística desde las teorías críticas –que desarrollaré a continuación en un siguiente nivel de concreción estarían los estudios visuales feministas y los estudios visuales decoloniales, también con aportaciones cruzadas.

Por un lado, *los estudios de culturas visuales feministas* son una intersección que conjuga la óptica analítico-crítica de ambas vías de trabajo, donde el género y la diferencia sexual no son tomados como ejes desnudos, sino que estos son modulados por la orientación sexual, las identificaciones raciales, étnicas, espirituales, los condicionantes de nacionalidad, clase, capacidad, etc. Y cuyo fin es «teorizar e historiar el imaginario visual y la cuestión de la visualidad a través de unas lentes feministas» (Jones, 2011), con toda la complejidad que ello supone (el feminismo ni es un discurso singular ni es homogéneo)¹⁹.

Por otro lado, a partir de las ideas desarrolladas por el grupo Modernidad/Colonialidad respecto al «giro decolonial»²⁰, y especialmente en relación al trabajo sobre la dupla colonialismo-colonialidad de Quijano, Joaquín Barriandos hace visible el lugar de enunciación de la mirada occidental-colonial etnocentrada. Desvela esa «matriz visual de

19 Según Amelia Jones (2010), el pistoletazo de salida lo daría el relevante ensayo de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, 1975) y las menciones explícitas sobre una crítica feminista de lo visual realizadas por John Berger en *Ways of Seeing* (1972).

20 Grupo integrado por personas como Aníbal Quijano (colonialidad del poder), Santiago Castro Gómez (colonialidad del ser), Walter Dignolo (colonialidad del saber), o María Lugones (colonialidad del género), entre otras, que empezaron a articularse a partir de finales de los noventa.

la colonialidad» que opera a través de una serie de dispositivos de dominación aparentemente *inocentes*, que denominará «colonialidad del ver» (2011), y que supondrá una noción clave para *los estudios de culturas visuales decoloniales* junto al concepto «colonialidad de género» formulado por María Lugones desde una perspectiva feminista, y por lo tanto para las prácticas visuales y artísticas en el ámbito que nos ocupa.

El marco de trabajo abierto por los estudios visuales y sus ramificaciones específicas nos dan acceso, entonces, como dice Rían Lozano (2014: 13), a «Un nuevo lugar desde donde romper, al menos potencialmente, con el «buen ojo» y «el buen gusto», una localización desde donde luchar contra la esencialidad de significados y sentidos, y apostar por la posibilidad de sentir y significar de otra manera». Por todo ello, con el objeto de investigar en la prácticas artísticas y visuales ampliando su foco de estudio de manera transversal y crítica, incluyo en la ecuación del proyecto este cóctel disciplinar *quasi* «milenial» compuesto por una combinatoria modulable de historia del arte, estética, teoría fílmica, estudios culturales, teoría de los medios, cultura visual, estudios decoloniales y descoloniales²¹, estudios de género, estudios feministas, estudios gay/lésbicos y trans y estudios cuir/*queer*. Ello hace posible una labor hace(pensa)dora ensanchada desde la investigación artística en relación a la construcción identitaria de los sujetos sociales y sus márgenes de actuación, que por tanto reflexionará sobre cuestiones relacionadas con el sexo, el género, la sexualidad, la clase, la nacionalidad, la etnia o la capacidad, entre otros aspectos, especialmente desde un posicionamiento interseccional, reflexivo y crítico. Un lugar donde además los estudios comparados operan en el borde entre disciplinas, como «una labor de trabajo compartido»:

Las humanidades, Paul Richter lo sugirió en algún momento, son «la carrera más importante en el libro de la naturaleza». Los comparatistas, por su parte, juegan el papel de un guion en el mundo de las humanidades. El tránsito entre lenguajes, culturas, artes o discursos es la marca de la condición del comparativo. Tan indispensable como la sutura en una operación, los comparatistas trabajan en el filo del problema (Higonnet en Lozano, 2010: 147).

21 «Decoloniales» desde la perspectiva académica estadounidense, y «descoloniales» desde las del sur como, por ejemplo, desde la de Silvia Rivera Cusicanqui.

Todo en conjunto conformará un aparato que nos facilita el acceso a un conjunto de estrategias para desarrollar herramientas como mirada alternativa y de resistencia a la visión dominante. La propuesta entonces desde aquí, es ejercer una especie de «pensamiento tentacular» (Haraway, 2019 [2016]), un pensar-y-generar-con para entretejer una red, y para el que serán fundamentales los enfoques de las teorías críticas:

En la experiencia, los conceptos no forman ninguna continuidad de operaciones –el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entrelazan como en un tapiz. De la densidad de este entrelazamiento depende la fecundidad de las ideas (Adorno, 1958-1998 [1959]: 9).

qué debería ser la investigación artística desde las teorías críticas (condicional con respons-habilidad*)

Así, creo que mi problema y «nuestro» problema, es cómo lograr simultáneamente una versión de la contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos conocedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias «tecnologías semióticas» para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo «real», que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada (Haraway, 1995 [1988]: 321).

El propósito de este epígrafe es recoger una parte de los planteamientos formulados desde las teorías críticas en relación a la producción de conocimiento para ligarlos al ámbito de la investigación artística. Es definir por tanto este condicional con implicaciones de «respons-habilidad» (Haraway, 2019 [2016]) que le da nombre, como una alternativa viable a la epistemología occidental, hegemónica, heterocentrada, etnocéntrica, clasista, racista, machista, homófoba, capacitista, etc.

Como he dicho antes, son múltiples y variadas las problemáticas derivadas de los acercamientos estandarizados de la investigación tradicional en la definición del objeto de estudio. El abordaje objetivo, neutral,

imparcial y distanciado –si es que eso es posible– sumado a una recogida empírica de datos *reales* y *veraces*, de datos *numéricos* y *abstractos*, produce un conocimiento que no responde a los *modelos* o que está en contra de los mismos. En este sentido, necesitamos esas estanterías no estancas, torcidas, cojas y maleables –que nos propone Rían Lozano–, que la intersección de la investigación artística con los estudios feministas y cuir/*queer* en nuestro caso particular hace posibles. Necesitamos el ensayo como forma no dogmática, que «Mediante conceptos quiere forzar aquello que no entra dentro del concepto y mediante las contradicciones en las que los conceptos se envuelven, delatar la red de su objetividad como una mera organización subjetiva» (Adorno, 1998 [1958-1959]: 16). Pero como apuntaba anteriormente, no todo vale, y mucho menos en la arena del capitalismo académico y cognoscitivo donde, para crear nuevos espacios epistemológicos, dependemos de que nuestras investigaciones quepan en la estantería, en la universidad. ¿Dónde encaja este libro?

Especialmente desde los años ochenta, *la crítica feminista ha cuestionado a la ciencia positivista, ha puesto en entredicho la universalidad de la ciencia de forma irrefutable, y ha contribuido profundamente a revolucionar las formas en que son definidos los procesos de producción de conocimiento.* En especial desde el ámbito de la filosofía de la ciencia o filosofía del conocimiento, se ha cuestionado si existe o no una epistemología feminista, es decir, unas formas de producir conocimiento desde el feminismo, desde las teorías críticas. A este respecto son fundamentales el debate entre Harding (2004 [1987]) y Haraway (1995 [1988]), y las significativas aportaciones de las conocidas como Radical Women of Colour, un paraguas bajo el que encontramos nombres tan importantes para nosotres como el de Gloria Anzaldúa, Chela Sandoval, Cherrie Moraga o Audre Lorde.²²

Las feministas no necesitan una doctrina de la objetividad que prometa trascendencia, una historia que pierda la pista de sus mediaciones en donde alguien pueda ser considerado responsable de

22 «Esta conciencia “cyborg” opositiva ha sido también identificada mediante términos como conciencia “mestiza”, “subjetividades situadas”, “mujerismo” [*womanism* en el original] y “conciencia diferencial”» por Chela Sandoval (2004 [1995]: 83) a propósito de los postulados de Haraway en relación a las formulaciones teóricas de lo que la primera denomina «feminismo del Tercer Mundo estadounidense».

algo, ni un poder instrumental ilimitado. No queremos una teoría de poderes inocentes para representar el mundo, en la que el lenguaje y los cuerpos vivan el éxtasis de la simbiosis orgánica. Tampoco queremos teorizar el mundo y, mucho menos, actuar sobre él en términos de Sistemas Global, pero *necesitamos un circuito universal de conexiones, incluyendo la habilidad parcial de traducir conocimientos entre comunidades muy diferentes y diferenciadas a través del poder. Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro* (Haraway, 1995 [1988]: 322; la cursiva es mía).

Desde el ámbito específico de la creación artística, es muy interesante destacar el potencial de la crítica feminista como modelo de crítica cultural, para el que Nelly Richard (2009) distingue dos cualidades constituyentes: un uso político del análisis del discurso para deconstruir la noción de «mujer» como signo; y el uso transdisciplinar de estrategias reflexivas para examinar los diferentes sistemas de jerarquía, oposición, etc. Este «giro cultural» de la crítica feminista –que extendiendo a la teoría cuir/*queer*– es sostenido por la autora:

No como algo que desvía el combate de las mujeres hacia cuestiones (lenguaje y discurso) supuestamente alejadas de las urgencias de las transformaciones sociales y políticas sino, al revés, como una orientación vitalmente necesaria para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad. *Solo así el potencial emancipatorio del feminismo logrará abarcar las figuraciones imaginarias y simbólicas de las economías subjetivas que, mezclando políticas y poéticas, desbordan las categorías de «identidad» y «diferencia» reorganizadas por la sociología del género* (2009: 75-76; la cursiva es mía).

Otra cosa es lo que en el último lustro vienen sosteniendo los sectores políticos más reaccionarios de la derecha y del catolicismo en su fundación del concepto de «ideología de género» como una «anti-ciencia», lo cual no es sino un intento de estigmatización y deslegitimación de una producción de conocimiento académico contraria a sus postulados, una operación interesada y populista de desinformación social. Los estudios feministas y cuir/*queer* están por y para la producción de

otras formas de generar conocimiento. Y su objetivo último es incidir en la vida de todas las personas para hacerla vivible y feliz –en la medida de lo posible– sin importar su género o la expresión de este, su sexualidad y su afectividad, sus capacidades, su edad, su raza, su cultura, su tipo de trabajo, de economía, o su vida espiritual –entre otros muchos aspectos que marcan las divergencias sociales y los derechos en diferentes contextos. Su meta, en definitiva, es lograr una equidad sostenible y respetuosa a partir de la diferencia. Y no es servir a ninguna organización, partido o credo, ni desviar su foco bajo amenaza de herejía²³. *Ep-pur si muove* –como diría Galileo Galilei presuntamente, aunque lo haga en los márgenes, desde la periferia. Tal y como expresa el Colectivo Situaciones (2003: 2): «A diferencia del militante político, para quien *la política pasa siempre por la política*, el *militante investigador* es un personaje hecho de interrogaciones, no saturado de sentidos ideológicos y de modelos sobre el mundo».

Hay, sin embargo, una tensión irresuelta en el binomio academia-activismo, donde la práctica activista (solo y siempre) se juega el cuerpo en las calles, y la práctica académica (muchas veces) promueve consignas radicales desde sus torres de marfil (en ocasiones, y en vista de la precarización de la universidad, solo poniendo en juego su sustento y proyección laboral; Egaña, 2016). En esta aparentemente clara dicotomía existen grietas, ensanchables mediante maniobras de desplazamiento entre la institución y la calle. En mi caso, O.R.G.I.A es mi/nuestro entre-medio(s), mi/nuestra vía particular de llevar nuestra investigación y acción artísticas al espacio público, de exponerme/exponernos*. Por otro lado, esa denominada transferencia con valor social –siempre entendida como un camino de ida y vuelta en bucle–, es nuestra forma también de hacer presente el activismo de calle en la academia,

23 Otra cosa es la instrumentalización que se haga del conocimiento –en un sentido o en otro. Por poner un ejemplo, el avance en el desarrollo que permite grabar imágenes en movimiento ha hecho posible prácticas artísticas como el cine-ojo, el cine-verdad, el vídeo-arte, el cine-ensayo, el documental, el cine de entretenimiento, el vídeo doméstico, la TV y la guerrilla TV, etc. Ha hecho viables políticas y poéticas de la producción de conocimiento, de la expresión, de la comunicación, de la memoria o de la historia, pero también ha hecho posible dispositivos de control social como la videovigilancia o las tecnologías de reconocimiento facial, y de la anestesia social mediante una determinada programación conductista del ocio. Y no es cuestión de criminalizar a Edison, Alice Guy o los hermanos Lumière por sus aportaciones científicas, ni a Ray Bradbury o George Orwell por sus ficciones literarias distópicas.

para después devolver las reflexiones resultantes al mundo de la vida y, a partir de ahí, volver a repensar los efectos de dichos trasvases, que son posibles y enriquecedores en ambas direcciones, además de potencialmente transformadores –también en ambas direcciones, aunque en ocasiones requiramos de espacios para-académicos y/o autogestionados para hacer posible lo «improbable»–.

La política partidista se mueve por convicciones y certezas y las personas que investigamos por dudas e interrogantes. Como expone Borgdorff (2010: 40) «La investigación de arte comienza haciendo *preguntas* que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean *métodos experimentales y hermenéuticos* que muestran y articulan *el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos*» [la cursiva es mía].

Preguntas, métodos experimentales y hermenéuticos, conocimiento tácito, ubicado y encarnado –o «encuerpado»– en trabajos y procesos artísticos, que es también el leitmotiv de este libro. Ante la actitud de objetividad, neutralidad, imparcialidad, y distanciamiento de la investigación tradicional, del giro epistemológico producido a mediados de los ochenta en la academia americana a partir de esa reflexión sobre la investigación desde las teorías críticas del que hablaba –y de la pluma de Donna Haraway– se van a desprender dos nociones muy importantes, ligadas entre sí: el conocimiento situado (*situated knowledge*) y la objetividad encarnada (*embodied objectivity*): «Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados» (Haraway, 1995 [1988]: 324).

Su visión feminista de la objetividad encarnada (que destruye la visión tradicional) se fundamenta en el conocimiento situado, y para lograr este es imprescindible «la perspectiva parcial» como garante de visiones objetivas. Esto a su vez hace necesaria la deconstrucción de las formas dominantes de percepción (y por consiguiente de interpretación, valoración, y representación). La representación ha sido y es crucial para el *establecimiento* y la *distribución* del poder. Pensemos al hilo de esto en la influencia de la convención de la perspectiva en las artes, fundada en el Renacimiento de la Europa colonial, para *simular* la configuración tridimensional de un elemento a partir de su representación sobre una superficie plana. Esto es posible a partir de la intersección de planos sobre una matriz de líneas que convergen en un punto o fugan desde

este, el punto de vista. Y este punto de observación y su encuadre, vienen definidos por la decisión de un sujeto para fijar la posición de un ojo, que está en un cuerpo. Este lugar o ubicación ocupado no solo condiciona esa representación desde un punto de vista espacial y biológico, sino desde un lugar o *situación* corporal condicionado por marcas geográficas, temporales, culturales, sociopolíticas, etc.

Mirar significa hacerlo desde un cuerpo, un lugar y un tiempo determinado: una perspectiva. A estas marcas las podemos llamar «geográficas». Pero además, toda mirada, toda perspectiva, implica también un posicionamiento, una localización en términos de la relación que existe entre dicha posición y las estructuras de poder. A estas otras marcas las podemos llamar ideológicas (Lozano, 2014: 12).

El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta, y por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. Esta es la promesa de la objetividad: un conocedor científico busca la posición del sujeto no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial. No hay manera de «estar» simultáneamente en todas, o totalmente en algunas de las posiciones privilegiadas (subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase. Y esa es solo una corta lista de posiciones críticas (Haraway, 1995 [1988]: 332).

Con la finalidad de alcanzar esa «perspectiva parcial» debe romperse la dicotomía estanca sujeto-objeto de estudio, dinamitar su separación:

- a) Para evitar el extractivismo académico y epistemológico.
- b) Para superar lógicas de dominación entre sujeto y objeto de la representación como nos muestra la historiografía feminista del arte (desde Nochlin, 1971/2008), respectivamente entre el genio, varón, patriarcal y colonial, y la mujer musa, sumisa, amenaza, animal y salvaje.
- c) Para imaginar el «objeto de conocimiento» no como algo pasivo e inerte, sino como actor/actriz y agente capaz de transformarse a sí mismo/a y a su propia situación (Haraway, 1988/1995: 339-346); para poder generar un proceso de enamoramiento, «de amor o amistad» (Colectivo Situaciones, 2003: 5), en el que quien

investiga huya de la idealización y por lo tanto del distanciamiento, y se acerque para trabajar desde dentro de la relación.

- d) Para lograr así saberes coproducidos (Colectivo Situaciones, 2003: 5) a partir de la afinidad, el encuentro, la experiencia compartida, la resonancia y la transitividad.

«¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (Nochlin, 2008 [1971]), y parafraseando a esta, ¿por qué no ha habido grandes artistas maricas, bolleras, bisexuales trans, etcétera? Un *etcétera* sobre el que, como nos recuerda Gracia Trujillo (2015: 41), ha reflexionado Butler en *Gender Trouble* (1990) como señal del desbordamiento de las categorías identitarias y de la proliferación de las mismas. Los resultados de las investigaciones en el ámbito de la historiografía del arte han excluido sistemáticamente de sus productos de investigación (en forma de libros y enciclopedias) a todos estos colectivos de sus páginas, y por lo tanto de los currículum educativos aún hoy —a pesar de los avances epistemológicos e historiográficos al respecto, realizados contra viento y marea. Como nos indica Butler, «Los actos performativos son formas de discurso autoritario: la mayoría de los performativos, por ejemplo, son declaraciones que, en el enunciado, también realizan una determinada acción y ejercen un poder vinculante» (1993: 17)²⁴. Esto vendría a explicar cómo, mediado por una repetición temporal e incesante, los discursos autoritarios de la historia del arte canónica por omisión, han producido la realidad de estas ausencias protagonistas de las interrogaciones iniciales. Han hecho realidad un silencio cognoscitivo sobre este asunto, que no solo es generalizado sino que también se da en los ámbitos de especialización artísticos. Y solo ha sido posible un cierto cambio a partir de una historiografía crítica, especialmente desde la década de los setenta, que ha recolectado lo concluido como excepción y ha rescatado lo obviado para unir todas las piezas y construir relatos alternativos.

Estas narrativas, sin embargo, han sido y son introducidas como complementarias, pues la historia del arte es una ciencia que no rectifica²⁵.

24 «Performative acts are forms of authoritative speech: most performatives, for instance, are statements which, in the uttering, also perform a certain action and exercise a binding power» (Trad. de la A.).

25 Por poner un ejemplo, el reciente «descubrimiento» de la vasta obra pictórica y de gran formato de la artista sueca Hilma af Klimt revienta el relato cronológico que sustenta la historia del arte abstracto que conocemos, y que toma como padres fundadores y pioneros a Kandinsky, Mondrian y Malévich.

Como postula Griselda Pollock (2001: 141) «el feminismo encuentra el canon como una estructura de exclusión», se halla ante «la necesidad absoluta de rectificar todos los huecos en el saber histórico creados por la consistente omisión de las mujeres de todas las culturas en la historia del arte». A lo que ella misma se cuestiona (1995: 1) «¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte?», contestándose líneas más adelante del siguiente modo: «Analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una reconstrucción radical del discurso de la “historia del arte”». Estas narrativas omitidas, a las que la citada Pollock ha contribuido de manera notable en el campo de la historia del arte, funcionan además como *genealogías políticas*, como una recuperación de una memoria histórica, como modelos referenciales que sirven para la transformación social, para la construcción identitaria plena a partir de modelos inclusivos, cuya reconstrucción ejemplifica a su vez la falla y los agujeros de la matriz patriarcal de la ciencia:

La ausencia de las mujeres es un tema recurrente a la hora de escribir la historia y al ser excluidas de esta o relegadas al párrafo, a la única autora o al pie de página, las mujeres de generaciones posteriores piensan que apenas ha habido intervenciones feministas que desempeñaran un papel destacado en épocas pasadas, más allá de unos inmediatos antecedentes genealógicos. Así, parece que ellas son casi las primeras, que en el futuro habrá muchas más, alimentando una falsa idea lineal y de progreso, además de ofrecer una visión histórica de pocas continuidades y muchas discontinuidades (Belbel, 2012: 162).

En la parcialidad, y en la declaración de la propia parcialidad y del propio interés, radica el sentido de la objetividad feminista: «Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. *La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva*. Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales» (Haraway, 1995 [1988]: 326; la cursiva es mía). Por eso, y si pensamos en la forma textual de las investigaciones, debe quedar claro quién(es) escribe(n), quién(es) investiga(n), sin agazaparse en un plural de pretendida modestia (*pluralis modestiae*). Debe aparecer la primera persona

del singular en la enunciación de la investigación situada y encarnada que venga a demoler ese supuestamente aséptico plural mayestático: un «plural arcaizante (según el DRAE) empleado en lugar del singular para expresar la autoridad de reyes, papas, etc.»²⁶. Y cuando la mirada sea conjunta o compartida (pues ¿qué gran proyecto político, académico o artístico no es colaborativo?), y con el fin de no contribuir a esa *materia oscura* –cuyos entresijos postula Gregory Sholette (2015)– deberá utilizarse un plural con toda la densidad encuerpada y material que permita el lenguaje. En el ámbito, por tanto, de las teorías críticas en relación a la producción de conocimiento desde la investigación artística, el «feminismo cyborg» de Haraway –que Sandoval llama «feminismo coalicional» (2004 [1995]: 91), trata de «fronteras transgredidas, fusiones potentes y posibilidades peligrosas» (Haraway, 1995 [1988]: 262). Y es que como dice Spivak (en Rogoff, 2002: 26) «Son las preguntas que hacemos las que producen el campo de investigación y no un conjunto de materiales lo que determina qué preguntas deben plantearse»²⁷.

Desde otro punto de vista, el cuerpo de los colectivos oprimidos, subordinados, desposeídos de derechos fundamentales y estigmatizados, ha sido y es *un campo de batalla* en la esfera compartida y en fuga que comparten las luchas sociales emancipatorias y una parte de la creación artística (Sentamans y G. Muriana, 2021), una retroalimentación que ha propiciado un espacio contaminado y crítico:

[...] existe una relación directa entre la historia de las movilizaciones públicas por los derechos civiles, y las producciones artísticas y culturales críticas de los últimos ciento cincuenta años. No solo ha habido un transvase de ida y vuelta desde un punto de vista conceptual (de ideas, mensajes y contenidos), sino también desde un punto de vista retórico y formal (del uso del cuerpo, del tiempo y del espacio público; de los diferentes dispositivos y medios propios a cada ámbito, pero

26 Etimológicamente parte de esta locución deriva de la palabra majestad, así que se trata de una modalidad expresiva autoritaria, tomada como propia en el ámbito de la ciencia, porque da a entender excelencia, poder o dignidad de quien habla o escribe en virtud de sus credenciales formativas y/o de su vinculación a una institución académica.

27 «It is the questions that we ask that produce the field of inquiry and not some body of materials which determines what questions need to be posed to it», (Trad. de la A.)

también de su emergencia y desarrollo como en los casos del arte de acción o del arte público; o de la utilización de la escala, de la rotulación, de la repetición, del cuerpo-masa) (Sentamans, 2019: 47).

hay tantas metodologías como muecas

Según el racionalismo, el método científico es ese conjunto valioso de operaciones *fijas* que hacen de la «buena ciencia», «ciencia». Aquí, sin embargo, propongo una *metodología mutante*, que estará conformada también por un conjunto de tareas que requieren conocimientos, habilidades y cuidados específicos, pero que se derivará de la forma de trabajar de cada persona y proceso y, por lo tanto, será cambiante y propia de cada proyecto y caso (no será por tanto un estándar predeterminado donde adaptarnos y encajar). Tampoco se caracterizará por el trabajo con materiales, lenguajes o disciplinas concretos, ya que estos aquí serán un medio para abordar pulsiones, temáticas y situaciones variables. La única regla metodológica debería ser: romper la dicotomía estanca sujeto-objeto de estudio –dinamitando su separación y sustituyéndola por la citada reciprocidad–; y describir el propio modo de hacer en cada ocasión para así declarar la «perspectiva parcial» de cada proyecto y hacer posible una «objetividad encarnada» y la formulación de un «conocimiento situado». Y es que tal y como expone Pérez López (2006: 55-56): «Hay muchas obras de arte que «esconden» investigaciones de carácter excepcional y muy pocas que se hayan producido sin una aportación profunda del conocimiento. Sin embargo, en raras ocasiones la creación implica para el artista dejar explícito el camino que lleva del conocimiento a la gestación de una nueva realidad en el arte». Aunque, claro, esto sería así siempre y cuando una determinada resistencia no requiera de un cierto grado de opacidad –siendo esto precisamente lo que deba ser puesto en valor, especialmente en el contexto actual de extractivismo epistémico: hay secretos que no pueden ser desvelados.

No obstante propongo, a continuación, *un ensayo* de diversas fórmulas posibles en las que mirarnos un conjunto de posibilidades hace(pesa) doras. Con excepción de las recogidas de manera sintética de Chela Sandoval (2000) y Jack Halberstam (2008 [1998]), son ficciones metodológicas plausibles que he imaginado *a bocados*, a partir de diferentes aportaciones críticas, feministas y cuir/*queer*, y que esbozan *una metódica falta de método*, y por lo tanto diferentes *muecas* posibles.

- La «*metodología de los oprimidos*» (*The Methodology of the Oppressed*) de Chela Sandoval (2000), desarrollada a partir de su conciencia opositiva y de la «conciencia mestiza» de Anzaldúa (2007 [1987]) que surge «en las fronteras y en los márgenes», y que ella misma sintetiza del siguiente modo (Sandoval, 2004 [1995]: 85-86):

[...] esta metodología está mejor interpretada como un compendio energético de técnicas de movimiento –o, mejor, como tecnologías opositivas de poder: tanto «internas» o tecnologías psíquicas, como tecnologías «externas» de praxis social. Estas tecnologías pueden resumirse como sigue:

1) lo que Anzaldúa llama «la facultad», Barthes la semiología o la «ciencia de los signos en la cultura», o lo que Henry Louis Gates llama «significar» y Audre Lorde «mirar profundo», son todo formas de «lectura de signos» que componen la primera de las cinco tecnologías fundamentales de esta metodología.

2) La segunda y bien conocida tecnología de las subalternas es el proceso de desafiar los signos ideológicos dominantes a través de su «de-construcción»: el acto de separar una forma de su significado dominante.

3) La tercera tecnología es lo que yo llamo «meta-ideologizar» en honor a su actividad: la operación de apropiarse de formas ideológicas dominantes y utilizarlas para transformar sus significados en un concepto nuevo, impuesto y revolucionario.

4) La cuarta tecnología de las oprimidas que yo llamo «democrática» es un proceso de localización: es decir, un ejercicio que dirige todos sus esfuerzos en la dirección de reunir, impulsar y orientar las tres tecnologías anteriores, semiótica, deconstrucción y «meta-ideologizar», con la intención de garantizar, no solo la supervivencia o la justicia, como en tiempos anteriores, sino unas relaciones sociales igualitarias o, como lo han expresado algunos escritores del Tercer Mundo desde Fanon hasta Wong, Lugones, o Collins, con el objetivo de producir «amor» en un mundo en descolonización, postmoderno y post-imperio.

5) El movimiento diferencial es la quinta tecnología, a través de la cual, sin embargo, las demás maniobran armónicamente.

- La «*metodología carroñera*» de Jack Halberstam (2008 [1998]: 34 y 32), y que expone brevemente de la siguiente forma:

Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo pueden parecer contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas».

Llamo a esta metodología «queer» porque intenta ser lo bastante flexible como para dar respuesta a las diferentes fuentes de información [...] y porque a su vez supone una cierta deslealtad de los métodos académicos convencionales.

- Una *metodología anarco-epistémica* a partir del «anarquismo epistemológico» de Paul Feyerabend (1986 [1975]: 7 y 166), que niega la existencia de una única forma o método) para llegar al conocimiento científico, y que afirma que sometiéndonos estrictamente a las pautas de la ciencia no seremos capaces de descubrir nada nuevo, dado que esta debería ser un proceso creativo y anárquico: «No hay una sola regla, por plausible que sea, y por firmemente basada que esté en la epistemología, que no sea infringida en una ocasión u otra. Resulta evidente que estas infracciones no son sucesos accidentales [...]. Por el contrario, vemos que son necesarias para el progreso»; y: «Los principios del racionalismo crítico [...] y, *a fortiori*, los principios del empirismo lógico [...] ofrecen una explicación inadecuada de la ciencia porque la ciencia es mucho más “cenagosa” e “irracional” que su imagen metodológica».

En relación al ámbito de lo artístico, podría decirse que lema del anarquismo es muy similar al del dadaísmo, solo que en vez de relacionarse con la organización política, lo hace con el mundo de la creación artística: «Dada, dice Hans Richter en *Dada: Arte y Anti-Arte* [1965], no solo no tenía ningún programa, sino que se oponía a todos los programas» (Feyerabend, 1986 [1975]: 7).

- Una *metodología suspicaz* a partir de la noción de «arqueología de la sospecha» que planteamos en O.R.G.I.A (2018: 85) como:

una estrategia hermenéutica particular, una herramienta de interpretación que nos hemos fabricado para repensar la construcción identitaria a través de la cultura y de sus rastros –en forma de textos e

imágenes. Es mezclar autoetnografía, heterotopía, bibliografía, ficción y utopía. Es una mirada decolonial para interpretar el pasado, vivir el presente y reprogramar el futuro. Es romper los códigos regidos por «la razón ilustrada», desvelar su artificio, y hacer emerger lo emocional, lo vulnerable, lo intuitivo. Es una forma de producción de conocimiento subjetiva y situada filtrada por el placer y lo afectivo. Es un cocktail indigesto que aún estamos rumiando en nuestro segundo estómago.

Una metodología suspicaz podría surgir también a partir del concepto de «historiografía malpensante» que Blas y Contreras (2017) proponen a partir de Nochlin (2008 [1971]), y que quizás esté algo emparentada con la «filosofía de la sospecha» de Ricoeur (1970 [1965]) —aunque Freud nos haga desconfiar y mucho. La metodología suspicaz debe adoptar esa actitud sospechosa de los estudios culturales de los inicios de la Escuela de Birmingham ante los reclamos de universalismo (Grossberg, 2009: 25). Y debe ser extremadamente crítica sobre su propio proceder, es decir, debe ser propensa a sospechar sobre su propia formulación o ser capaz de identificar mala intención a partir del apropiacionismo en el ejercicio de una *metodología carroñera*, o en la aplicación de cualquiera de las demás.

- Una *metodología indisciplinada y desbordada*. El sistema de normalización disciplinar es un punto de presión que según su nivel de fuerza puede percibirse como una forma de violencia. Es ejercido a través del lenguaje, de la educación, de la medicina, de la legislación, de la economía, o de la historiografía. Una disciplina es desde luego disciplinaria, normaliza, generaliza y ordena, y «por eso puede percibirse desde un lugar de conflicto» (Steyerl, 2010) a un cuerpo (individual, social, académico) que escapa a un marco estanco y estable de regulación.

Por eso propongo adoptar una metodología indisciplinada y desbordada: que no se someta a las reglas de una determinada doctrina y que se cuestione si sus mecanismos son efectivos para resolver tal o cual interrogante; que no busque las herramientas en una misma caja, etiquetada y avalada por la academia. Las preguntas complejas requieren de medios complejos, y demandan muchas veces desbordar los campos científicos, «salirse del tiesto», y dar también cuenta de ese desbordamiento para hacer el método accesible y transferible, para poder abrir otras vías posibles de indagación.

- Una *metodología ensayística*, a partir de la definición de Theodor Adorno (1998 [1958-1959]: 1, 6, 9, 17 y 13) del *ensayo como forma* como dispositivo «mestizo» y que tiene «mala fama» –según la traducción de Isabel Llano, que fusiona lo estético con lo epistemológico y donde cabe la poética, que «no obedece la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual [...] el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas», que posee «una metódica falta de método» y está «expuesto al error», que cuya «ley formal más íntima», en contra de la ortodoxia, es «la herejía», y que para el autor es «la forma crítica por excelencia».

Una metodología ensayística debe fusionar lo estético con lo epistemológico y tener espacio para la poética. Debe explorar y tentar experimentalmente la retórica de la relación significante-significado. Debe ser «un intentar», puesta a prueba o proceso experimental como en el que Fernández Polanco (2019: 250) vincula la pieza de María Salgado *Let her try (Déjala probar)* con el «intentar ver» (*Essayer voir*) de Didi-Huberman que tiene en el horizonte el «Intentar decir» (*Try say*), de Becket. La metodología ensayística ha de implicar, por tanto, imaginación, poética y políticas. La escritora feminista conocida por sus utopías y distopías *de ciencia ficción*, Ursula K. Le Guin (2020: 83), dice a propósito del ensayo: «tanto la razón como la imaginación se tienen que entrenar, al igual que se ejercita el cuerpo».

- Una *metodología performativa* a partir de la definición de «investigación performativa» de Judit Vidiella (2005). Lo performativo tiene un carácter polémico, ya que hace referencia a la *performance* como disciplina artística (arte de acción), a la *performance* como actuación (y a las contaminaciones entre ambos sentidos), como rito, como escenificación política, y en relación a todo ello, también como proposición realizativa (*performativity*) con Butler (2002 [1993]), a partir de su lectura de John Austin y de Eve Kosofsky Sedgwick.

Durante las convulsas décadas de los sesenta y setenta, la *performance* ha supuesto un dispositivo fundamental de las reivindicaciones feministas, LGBTQ+, raciales, de clase y de otras identidades oprimidas y estigmatizadas, y en general de las luchas emancipatorias y por los derechos civiles, que produjeron y siguen produciendo un conjunto de cambios sociales y culturales significativos a partir de su acción. Dice Vidiella (2005):

El performance se ha venido definiendo como una práctica subversiva, como un proceso de transgresión reflexivo de las estructuras sociales. Permite explorar tanto el teatro político, como los rituales culturales, el arte-acción, las prácticas cotidianas, los gestos de resistencia social... de modo que el lenguaje de la subversión le acompaña y coexiste de forma difícil, con el lenguaje de la institucionalización.

Por ello una metodología performativa puede ser muy útil en la búsqueda la producción de otros significados críticos que accionen una transformación recíproca para sujeto y objeto de estudio –y ambos entornos.

- Una *metodología clandestina* que opere *silenciosamente* como un motor crítico para la formulación y el entendimiento de «un mundo de *saberes* clandestinos que pertenecen a la experiencia de la micro-resistencia, de la insubordinación [...] un conjunto de chistes, rituales y saberes que conforman los códigos de la resistencia» frente al *discurso público esperado* (Colectivo Situaciones, 2003: 1). Una metodología clandestina que adopte maniobras de *resistencia frontal*, *resistencia insospechada* o *resistencia como inclusión* (Gil, 2019: 27); que celebre *la marginalidad como sitio de resistencia* (hooks, 1990); y que según las políticas y las poéticas sea *opaca* (Glissant, 1996), *translúcida* (Barcenilla, 2020), o hiera de frente el ojo ciclópeo del régimen moderno, autoritario y excluyente de la visualidad.

Como comentaba a propósito de la *metodología performativa*, «si analizamos la investigación artística desde la perspectiva del conflicto, o para ser más exactos, de las luchas sociales, sale a la luz un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del s. xx y también la mayor parte del planeta» (Steyerl, 2010), o como ella lo llama, una «investigación artística entendida en términos de una *estética de la resistencia*» a propósito del libro homónimo de Peter Weiss (1975-1981). En mi opinión este conflicto o choque se produce principalmente por la confrontación de las prácticas furtivas y ocultas con el espacio de lo público y por lo tanto de lo visible, de ahí la fuerza política de lo clandestino como estrategia de choque (como contra-visualidad; Mirzoeff, 2011) en la historia de las luchas emancipadoras y la creación artística a lo largo de los s. xx y xxi.

Esto en términos generales de opresión, pero y en el ámbito específicamente LGTBIQ+, «¿cómo leemos la agencia del sujeto

cuando su demanda para poder sobrevivir política, psicológica y culturalmente se da a conocer con el nombre de estilo?» (Butler, 2000). Es decir ¿qué sucede cuando la expresión identitaria propia y grupal se considera ilegítima y sin embargo se ejerce inevitablemente, también como desafío a lo prohibido? Esto es lo que Butler define «el estilo como resistencia» (2000), o en palabras de Eve Kosofsky Sedgwick, lo *camp* «como práctica reparadora de la que extraemos sustento» (en Belbel, 2012: 168). Esta corriente analítica de lo *camp* como subcultura (desde Newton, 1972) cuestiona la despolitización realizada por Sontag en 1961, y entre otras cuestiones, estudia la retórica de los códigos de *lectura* y *entendimiento* entre afines como subcultura. También aborda el humor como práctica política de resistencia, cuestión que también podemos rastrear visualmente hasta las revistas sicalípticas del primer tercio del s. xx en el caso del Estado español (Tatiana Sentamans, 2010 y 2012).

- Una *metodología marica* basada en la «Ética Marica» de Paco Vidarte (2007: 19), ya que aquella de la que dispongamos «[...] no nos la estaremos inventando, desengañémonos: la habremos tomado prestada del poder que nos la habrá donado generosamente para perjudicarnos [...]. Todas las éticas universalistas, hechas para todo el mundo, han acabado masacrándonos, discriminándonos, perjudicándonos». Por ello, sigue Vidarte (2007: 19 y 21):

Una Ética Marica debe nacer justamente desde la singularidad de pertenencia a una colectividad, desde mí como marica en este caso, un individuo *particularmente marica*, como cada lector será otro, que pretende comunicar un modo de vida, de acción, de comportamiento, de socialidad, de inscribirse en el contexto concreto de un país con el ánimo de que sus propuestas puedan ser compartidas y entrar en sintonía con las de algunos de sus miembros de la comunidad gay sin la que no puede pensarse siquiera como individuo.

Una Ética Marica debería recuperar la solidaridad entre sí de los oprimidos, discriminados y perseguidos, evitando ponerse al servicio de éticas neoliberales criptorreligiosas heredadas en las que nos hemos criado y en las que se han forjado nuestros intereses de clase; y recuperar la solidaridad con otros que han sido y son igualmente oprimidos, discriminados y perseguidos por razones distintas de su opción sexual.

Respecto a nuestras genealogías torcidas, José Esteban Muñoz dice (2009 [2020]: 133): «Cuando lxs historiadorxs intentan documentar un pasado queer, muchas veces hay un guardián, que representa un pasado hetero, y que trabaja para invalidar el hecho histórico de las vidas queer: las presentes, las pasadas y las futuras. Lo queer rara vez cuenta con el complemento de la evidencia, o al menos según la idea tradicional del término». Por ello una metodología marica debe hacer posible recordar, recordar y analizar las vidas *queer* como referentes, y seguir problematizando la noción de archivo cuir/*queer*.

- Una *metodología fanziner* y por lo tanto autogestionada, basada en ese DIY (*Do It Yourself*, Hazlo tú mismx) pero, sobre todo, en el DIWO (*Do It With Others*, Hazlo con otrxs) y en el DIT (*Do It Together*, Hacedlo juntxs). Un fanzine es una publicación temática hecha por y para fans de algo o alguien, lo que implica la gestión de intereses comunitarios, y un énfasis en la diferencia de intereses propia y colectiva respecto a los tópicos culturales de la corriente principal o *mainstream*. Participa de casi todas las propuestas metodológicas expuestas, aunque especialmente de la metodología carroñera (por su gusto en el «corta-peg»), y también de la clandestina, ya que supone una forma de producir y compartir conocimiento a partir del margen de acción y experimentación abiertos que permite eludir los medios y canales preestablecidos (porque no se puede o no se quiere acceder a ellos).
- Una *metodología de la mezcla o interseccional*, respectivamente basada en la simultaneidad de opresiones variadas –porque tenemos identidades simultáneas– definido primero como «mezcolanza» por las autoras chicanas (Moraga y Anzaldúa, 1988 [1981]). Y posteriormente formulado como *intersectionality* por primera vez en un contexto feminista por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw (1989), una noción esta última, cuya utilización ha ido *in crescendo* en los últimos años²⁸.

28 Véase al respecto de la intensificación del uso de este concepto en los últimos años la reciente publicación al respecto en el Estado español: Rodó Zarate, María (2021), *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*, Bellaterra Edicions, Manresa.

El sistema de normalización disciplinar es también una punta de flecha que atraviesa los cuerpos, y que está encarnada en forma de (auto)vigilancia y de (auto)disciplina, define un espacio de actuación *uno*, y al mismo tiempo, un espacio *otro* para las identidades no normativas. Simultáneamente, las personas excluidas empujamos a la contra para ocupar el espacio de *lo normal* y a su vez, en el sentido opuesto para mantenernos en *la otredad* y resignificarla como espacio de resistencia. Todas estas arremetidas producen una gran cantidad de espacios liminales y discontinuos, que dibujan zonas transitorias, y que acaban de delinear una cartografía, cambiante pero sostenida, del privilegio y de la opresión. Y la posición que ocupa cada uno de los sujetos sociales en ese territorio viene definida por un amplio espectro de condicionantes, traducidos en numerosas prerrogativas y conceptualizaciones de la discriminación: androcentrismo y sexismo, generismo, racismo, eurocentrismo y xenofobia, edadismo, heterocentrismo, homofobia y transfobia, capacitismo, educacionismo, aspectismo, clasismo, discriminación lingüística, pigmentocracia, pronatalismo, etc. Estas formas de exclusión están interrelacionadas creando un sistema de dominación que refleja la *intersección* de múltiples formas de estigmatización, y por lo tanto de violencia, que se reflejan en la obra de múltiples artistas e investigadores/as-artistas, y cuyo punto de vista por tanto, debería ser parte del método a emplear (Sentamans, 2019).

- En su caso, una *metodología autoetnográfica*, que no se limite a un texto expresivo de carácter exclusivamente autotestimonial, confidente y autocomplaciente, sino que se presente como una articulación imbricada de relato, contexto y teoría para interpelar las políticas que atraviesan y se encarnan en lo personal, que como señala Tami Spry «considere críticamente la propia subjetividad, el “sí mismo” (*the self*) en cuanto situado en una sociedad y una cultura y en relación con otros» (en Hernández Hernández, 2006: 30). Propongo aquí por tanto tomar las nociones de «Autohistoria» y «Autohistoria-Teoría» propuestas por Anzaldúa (2007 [1987]), siendo esta última un instrumento que combina la historia de vida o autobiografía con una reflexión teórica sobre la misma para producir epistemologías situadas, y que se entremezcla con el anecdotario, los imaginarios subjetivos (individuales y colectivos), el análisis relacional, la documentación visual, los archivos públicos y

privados, y la historiografía crítica (una que huya de las cronologías heterocentradas y la linealidad sin fuga). Es importante tener acceso a modelos de vida que encarnen otros modos de entender el cuerpo, el género, el deseo, o el placer, no solo para enriquecer la simbólica que acompañe una determinada transformación, sino para detonar chispazos que abran entradas a otros imaginarios posibles.

- En definitiva, una *metodología transfeminista* (y por lo tanto feminista desde una perspectiva cuir/*queer*)²⁹, que opere de manera combativa como una óptica crítica integradora que sea capaz de aunar las metodologías anteriores y aquéllas por venir.

A pesar o contra esta ficción metodológica particular, este libro no pretende ser un vademécum académico sobre metodologías torcidas (¿sería una contradicción!). Al contrario, quiere abrir un espacio para conversar. Para ello, en estas notas he intentado materializar los entresijos teóricos del máster MUECA (la tramoya que no se ve), con el fin de plantear su contexto antes de dar paso a una puesta en práctica multiforme, singular y subjetiva —desde lo individual y lo colectivo— que da cuenta, en este libro, de diversas experiencias surgidas a lo largo las cinco primeras ediciones del máster. Así mismo, el volumen desea exponerse a la discusión y propiciar otras contra-fabulaciones que cuestionen los dogmas de la academia desde sus entresijos. La puerta está entreabierta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1998 [1958-1959]), «El ensayo como forma», inédito, traducción de Isabel Llano, *Revista Pensamiento de los confines*, n.º 1, 2º sem., Universidad de Buenos Aires, Diótima, versión española, pp. 247-259.
- Ahmed, Sara (2019 [2006]), *Fenomenología querer. Orientaciones, objetos, otros*, traducción de Javier Sáez del Álamo, Edicions Bellaterra, Barcelona.
- Anzaldúa, Gloria (2007 [1987]), *Bordelands. La frontera/The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco.

29 Véase al respecto de la noción de transfeminismo en Solá y Elena-Urko, 2013 y en Valencia 2014.

- Barcenilla, Haizea (2020), «Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 41, Universidad de Málaga, pp. 23-32, en <<https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/10196>>, [9/04/2021].
- Barriendos, Joaquín (2011), «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interespistémico», *Revista Nómadas*, n.º 35, octubre, Bogotá, Universidad Central, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>>, [19/02/2021].
- Belbel, M^a José (2012), «Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español», en VV. AA., *Desacuerdos*, vol. 7, ARTELEKU-José Guerrero-MACBA-UNIA-MNCARS, pp. 160-195.
- Blas, Alicia y Contreras, Ana (2017), «Una historiografía malpensante: La necesidad de ampliar el canon teatral con las aportaciones de las mujeres en las artes escénicas», Seminario de Pedagogía Teatral RESAD, Madrid.
- Borgdorff, Henk (2010), «El debate sobre la investigación en las artes», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 13, pp. 25-46.
- Bourdieu, Pierre (2003 [1965]), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, traducción de Tununa Mercado Gustavo Gili, Barcelona.
- Brea, José Luis (2003), «Estudios Visuales. Nota del Editor», *Estudios Visuales*, n.º 1, pp. 5-7.
- (coord.) (2010), *Libro Blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*, (ACT) FECYT, Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, Madrid.
- Butler, Judith (1993), «Critically Queer», *GLQ, Gay and Lesbian Quarterly*, vol. 1, n.º 1, 10, Duke University Press, Durham, pp.17-32.
- (2002 [1993]), *Cuerpos que importan / Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, traducción de Ana Boixo, Paidós, Buenos Aires..
- (2000), «Agencies of Style for a Liminal Subject», en Gilroy, Paul; Grossber, Lawrence y McRobbie, Angela, *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres/Nueva York, pp. 30-38.
- Colectivo Situaciones (2003), «Sobre el Militante Investigador», European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP), en <<http://eipcp.net/transversal/0406/colectivosituaciones/es>>, [09/02/2021].

- Colektivof (Yera Moreno y Eva Garrido) (2019), «Pedagogías feministas: otras formas de hacer mundo», en *Pedagogies feministes*, Universidad Miguel Hernández, Elche, pp. 19-37.
- Creenshaw, Kimberlé (1989), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, 8, pp. 139-167.
- Egaña, Lucía (2016), «Demasiado feminista para la academia», *Periódico Diagonal*, 24 de abril, en <<https://www.diagonalperiodico.net/saberes/30006-demasiado-feministas-para-la-academia.html>> [27/03/2021].
- Esteban Muñoz, José (2020 [2009]), *Utopía queer. El entonces y aquí de la futuridad antinormativa*, traducción de Hugo Salas, Caja Negra, Buenos Aires.
- Fernández Polanco, Aurora (2019), *Crítica visual del saber solitario*, Consonni, Bilbao.
- Feyerabend, Paul (1986 [1975]), *Tratado contra el Método*, traducción de Diego Ribes, Editorial Tecnos, Madrid.
- Foucault, Michel y Deleuze, Gilles (1992 [1972]), «Los intelectuales y el poder», pp. 77-86 [entrevista a Michel Foucault por Gilles Deleuze], en Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Editorial La Piqueta, Madrid.
- García, Dora (2011), «Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar», en Verwoert *et al.*, *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, MACBA/UAB, Barcelona, pp. 59-66.
- Gavaldon, Sabel y Segade, Manuel (eds.) (2019), *Elements of Vogue*, CA2M, Madrid.
- Gil, Yásnaya Elena A. (2019), «Resistencia. Una breve radiografía», en *Dossier. Revista de la Universidad de México*, UNAM, pp. 20-27, en <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/80ee3de7-f0fc-4a8d-a97e-c97d32c0beb6/resistencia>>, [9/04/2021].
- Glissant, Édouard (1996), «Pour l'opacité», en *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, París, pp. 203-209.
- Grossberg, Lawrence (2009), «En el corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad», en *Tabula Rasa*, n.º 10, Bogotá, pp. 13-48, en <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n10/n10a02.pdf>>, [9/04/2021].

- Halberstam, Jack (2008 [1998]), *Masculinidad femenina*, traducción de Javier Sáez del Álamo, Egales, Madrid-Barcelona.
- Haraway, Donna J. (1995 [1988]), «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», en Haraway, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, traducción de Manuel Talens, Cátedra, Madrid, pp. 313-346.
- (2019 [2016]), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cht-huluceno*, traducción de Helen Torres, Consonni, Bilbao.
- Harding, Sandra (2004[1987]), «¿Existe un método feminista?», en Barta, Eli (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, traducción de Gloria Elena Bernal, UAM-Xochimilco, México, pp. 9-34.
- Hernández Hernández, Fernando (2006), «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes», en Pérez López, Héctor Julio; Gómez Muntané, Maricarmen y Hernández Hernández, Fernando, *Bases para un debate sobre investigación artística*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 9-50.
- hooks, bell (1990), «Marginality as a site of resistance», en R. Ferguson, Russell; Gever, Martha, Minh-ha, Trinh T. Y West, Cornel (eds.), *Out there: marginalization and contemporary cultures*, MIT Press, Nueva York, pp. 341-343.
- Jones, Amelia (2010), «Introduction. Conceiving the intersection of feminism and visual culture, again», «Representation», en Jones, Amelia (ed.) (2010), *The feminism and visual culture reader*, Routledge, Londres, 2ª edición, pp. 1-4, 45-47.
- Keating, Ana Louise (ed.) (2009), *The Gloria Anzaldúa Reader*, Duke University Press, Durham.
- Krauss, Rosalind E. (2002 [1979]), «La escultura en el campo expandido», en Foster, H. (coord.), *La posmodernidad*, traducción de Jordi Fibla, Kairós, pp. 59-74.
- Le Guin, Ursula K. y Naimon, David (2020), *Conversaciones sobre la escritura*, traducción de Nuria Molines, Alpha Decay, Barcelona.
- Lorde, Audre (2003[1984]), *La hermana, la extranjera*, traducción de María Corniero, Horas y Horas, Madrid.
- Lozano de la Pola, Rían (2010), «Conceptos y explosivos», *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo altermundializador*, PUEG-UNAM, México, pp. 69-153.
- (2014), «Terra Infirma: aterrizaje y despegue desde América Latina», en Rogoff, Irit, *Terra Infirma. La cultura visual de la geografía*, PUEG-UNAM, Ciudad de México, pp. 10-16.

- Marín, Ricardo; De la Iglesia, Juan Fernando y Tolosa, José Luis (1998), *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Grupo Editorial Universitario, Granada.
- Mirzoeff, Nicholas (2011), «The Right to Look. Or, How to Think With and Against Visuality», *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, pp. 1-34.
- Moraga, Cherrie y Anzaldúa, Gloria (eds.) (1988 [1981]), *Este Puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, traducción de Cherrie Moraga y Ana Castillo, ISM Press, San Francisco.
- Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé (2010), *El arte como criterio de excelencia*, Ministerio de Educación, Madrid.
- Moxey, Keith (2003), «Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», en *Estudios Visuales*, n.º 1, pp. 41-59.
- Newton, Esther (1972), *Mother Camp. Female Impersonators in America*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Nochlin, Linda (2008 [1971]), «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», en *Amazonas del arte nuevo*, traducción de Ana M^a García Kobeh, Fundación Mapfre, Madrid, pp. 283-289.
- Pérez López, Héctor Julio; Gómez Muntané, Maricarmen y Hernández Hernández, Fernando (2006), *Bases para un debate sobre investigación artística*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- Pollock, Griselda (1995), «Historia y política ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?», en *Estudios online sobre arte y mujer*, traducción de Ana Navarrete, (hoy inactivo), en <<https://es.scribd.com/document/343346980/POLLOCK-G-Historia-y-Politica-Puede-La-Historia-Del-Arte-Sobrevivir-Al-Feminismo>>, [27/03/2021].
- (2001), «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon», en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, traducción de Pablo Sigg, Universidad Iberoamericana/PUEG-UNAM/Conaculta, Ciudad de México, pp. 141-158, en <https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoría_e_historia_del_arte2001.pdf>, [27/03/2021].
- Richard, Nelly (2009), «La crítica feminista como modelo de crítica cultural», *Debate Feminista*, vol. 40, CIEG-UNAM, pp. 75-85, en <https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1439/1278>, [27/03/2021].

- Ricoeur, Paul (1965/1970), *Freud: una interpretación de la cultura*, traducción de Armando Suárez, siglo XXI, Ciudad de México.
- Rogoff, Irit (2002), «Studying visual culture», en Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The visual culture reader*, 2a ed., Routledge, Nueva York, pp. 24-36.
- Sandoval, Chela (2000), *Methodology of the Oppressed*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- (2004 [1995]), «Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos», en VV. AA. *Otras inapropiables Feminismos desde las fronteras*, traducción de María Serrano Gimenez, Rocío Macho Ronco, Hugo Romero Fernández Sancho y Álvaro Salcedo Rufo, Traficantes de Sueños, Madrid, pp. 81-106.
- Sadr Haghghian, Natascha (2011), «Deshacer lo Investigado», en Verwoert et al., *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, MACBA/UAB, Barcelona, pp. 29-44.
- Sentamans, Tatiana (2010), *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- (2012), «Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX», en Osborne, Raquel (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*, Fundamentos, Madrid, pp. 49-68.
- (2019), «Poner el cuerpo a cambio. Exposición*, feminismos, disidencias LGTBIQ+ y prácticas artísticas» y «Cuerpos disidentes [Poner el cuerpo a cambio: exposición*]», en *Tiempos convulsos: historias y microhistorias en la colección del IVAM*, IVAM, València, pp. 47-52 y pp. 216-222-259.
- Sentamans, Tatiana y Muriana, Carmen G. (2021), «El contexto como desencadenante: movimientos sociales por los derechos civiles, prácticas artísticas y cultura visual», *La academia global. Perspectivas contemporáneas sobre docencia, investigación y creación en artes*, Universidad Miguel Hernández.
- Sholette, Gregory (2015), *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*, traducción de Sonia Muñoz, Archivos del Índice, Cali, <<http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2017/10/Materia-oscura-Sholette-Spanish-espan%CC%83ol.pdf>>, [27/03/2021].
- Staal, Jonas (2016), «Ideology = Form», en *e-flux journal*, n.º 69, pp. 1-13, en <<https://www.e-flux.com/journal/69/60626/ideology-form/>>, [9/04/2021].

- Steyerl, Hito (2010), «¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto», traducción de Marta Malo de Molina, European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP), en <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>>, [27/03/2021].
- Trujillo, Gracia (2015), «Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de “masculinidades femeninas” en el contexto español (1970-1995)», en Mérida, Rafael y Jorge Luis Peralta (eds.), *Las masculinidades en la Transición*, Egales, Madrid, pp. 39-60.
- Valencia, Sayak (2014), «Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo», en *Universitas humanística*, n.º 78, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, julio-diciembre, pp. 65-88.
- (2015), «Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local», en Morales, Raúl y Lanuza, Fernando (coords.), *Políticas de lo irreal*, Universidad Autónoma de Querétaro / Editorial Fontama, México.
- Verwoert, Jan *et al.* (2011), *En torno a la investigación artística: pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, MACBA-UAB, Barcelona.
- Vidarte, Paco (2007), *Ética marica*, Egales, Barcelona-Madrid.
- Vidiella, Judit (2005), «¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados? Geografías del performance», *Revista Papers d'Art*, n.º 88, Fundació Espais, Girona, pp. 49-54.
- vila núñez, fefa (2010), «Caminando sobre la cuerda floja: notas sobre políticas queer en el Estado español», en Sentamans, Tatiana y Tejero, Daniel (eds.), *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*, Generalitat Valenciana, València, pp. 152-157.

¿Cómo podemos hacer servir la creación artística para construir ficciones políticas visuales críticas y transformadoras vinculadas a la triada sexo-género-sexualidad desde una óptica interseccional en relación a los desafíos que nos plantea el actual contexto político, como por ejemplo la construcción de otros futuros posibles (respetuosos y sostenibles)? ¿Cómo podemos mediante nuestra investigación combatir las retrógradas derivas de la extrema derecha, o plantar cara a viejas tendencias de intolerancia pseudo-feminista revivificadas como las de las trans-excluyentes o TERF, o las de los colectivos abolicionistas del Trabajo Sexual (TS) –que no de la trata– y de la pornografía? ¿Cómo podemos ser aliadas y partícipes de la empresa descolonial y antirracista como colectivo académico principalmente «euraca» y blanco –aunque feminista y LGTBQ+?

¿Qué estrategias podemos seguir implementando para reconocer y repensar las repercusiones políticas y estéticas de la representación visual –en un sentido amplio, complejo y contextual– para producir sentidos críticos a través de las imágenes, desde el ámbito de nuestra creación artística, desde el diseño propio de prácticas culturales, y desde el estudio de casos de ambas vías práctico-teóricas?

¿Qué útiles podemos entresacar de la intersección entre las prácticas artísticas, la academia, los estudios visuales, y los estudios feministas y cuir/*queer* para desarrollar estrategias de contravi-sualidad, translúcidas y/u opacas, como mirada alternativa a la visibilidad hegemónica no solo en la producción, sino también en la puesta en circulación de imágenes?

¿Cómo podemos hacer frente a los retos sociales contextuales mediante un ejercicio crítico y creativo a partir de vías diferenciadas de puesta en valor del conocimiento generado (teniendo en cuenta la mercantilización del capitalismo cognitivo)?