

# Aspectos teórico-metodológicos en el diálogo entre artistas e investigadores

MASSARIOL, Diego Nicolás / UBA, FFyL CONICET, ITHA «Julio E. Payró» – dmassariol.uba@gmail.com

NIÑO AMIEVA, Alejandra / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – alninoamieva@uba.ar

---

*Eje: Perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte*

*y su relación con otras disciplinas humanísticas*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

*Palabras claves: Interdisciplina – Epistemología – Estética – Apertura textual – Arte y ciencia.*

## **Resumen**

En el contexto de una necesaria articulación entre la teoría y la práctica artística, se exponen aquí los avances de un estudio que ha problematizado las bases vinculares entre la producción y la investigación en arte. Para ello, partimos de la herencia teórica de Charles S. Peirce, haciendo especial énfasis en el espesor social de toda producción signíca continuando con una actualización contemporánea en la línea propuesta por Umberto Eco. Desde estos aspectos teóricos se sostiene una noción de «semiosis» como mediación *entre* las conciencias y una definición de texto artístico como *máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo cooperativo*. A partir de allí abordamos un corpus de obras de Cristina Piffer para examinar la potencialidad de este enfoque teórico-metodológico en la creación de articulaciones responsivas (*i.e.* «diálogos») entre la *praxis* artística y la *praxis* investigativa. Con esto esperamos reafirmar la «natural» dimensión epistémica del hecho artístico al tiempo de contribuir a la creación de líneas de trabajo interdisciplinarias en las carreras de formación artística para problematizar las usuales distancias entre ambas instancias.

## Introducción

La vinculación entre la producción creativa y la investigación en el arte es una problemática que se ha expandido en el debate teórico de los últimos años.<sup>1</sup> En este sentido, se ha sostenido que, aunque las prácticas artísticas puedan tener un valor *comparable* al de la investigación científica, estas no serían *equivalentes* por tratarse de proyectos cognitivos antagónicos (Frayling, 1993; Strand, 1998; Nevanlinna, 2004; Sadr Haghghian, 2010). Por el contrario, Schön (1983), Parviainen (2002), Pakes (2003), Eisner (2003) o Sullivan (2005), han señalado una correspondencia *natural* entre las prácticas artísticas y la investigación en tanto que ambas instancias serían igual productoras de conocimiento. Esta línea fue desarrollada primariamente por Borgdorff (2004; 2010; 2013) entendiéndolo que no sólo no existiría ninguna separación fundamental entre ambos tipos de prácticas, sino que además serían complementarias. Asimismo ciencia, conocimiento, método y creatividad han sido debatidas en pos de la (desafiante) posibilidad de postulación de una unicidad del método científico (Wagensberg 2017).

Los interrogantes no han cesado de formularse; la Conferencia Anual de la L'association d'art des universités du Canada (AAUC, octubre de 2018) contó con un panel destinado a reflexionar sobre la epistemología del arte y a discutir acerca del estatus del «conocimiento artístico», su diferencia de otras formas de conocimiento (y en tal caso, su especificidad) o la existencia de una metodología de investigación artística que pueda generar conocimiento en la intersección de los discursos de las humanidades (Govrin 2019).

En el contexto de este debate, nos interesa presentar aquí algunos de los avances de nuestra investigación que asumió como objetivo discutir y problematizar formas de convergencia entre las prácticas contemporáneas de las y los artistas en Argentina y de las investigadoras e investigadores en artes visuales, centrándonos en aspectos metodológicos de la producción creativa y la investigación académica.<sup>2</sup> En tal sentido, partimos de los lineamientos de la tradición teórica propuesta por la semiótica de Charles S. Peirce y su deriva en el *Primer y Segundo Programa Semiótico* (Mancuso, 2005, 2010) acerca de la semiosis como mediación *entre* conciencias y del conocimiento como *representación* mental de la *realidad* capaz de transferirse de una mente a otra (Wagensberg 2017) adoptando la definición

---

<sup>1</sup> Esto queda evidenciado en la actual reorientación curricular de una gran cantidad de carreras de formación artística hacia la investigación y en la consecuente multiplicación de manuales de epistemología del arte. Cfr. Gray & Malins (2004); Hanulla, Souranta & Vadén (2005); Macleod & Holdridge (2006).

<sup>2</sup> Nos referimos al Proyecto FILOCyT *Problemáticas epistemológicas, metodológicas y de producción de conocimientos en las prácticas artísticas e investigativas contemporáneas en Argentina* (Dirección: Dra. Alejandra Niño Amieva) articulado con el Proyecto de Investigación PI-REA 2018-2020 *Aproximación semiótica al arte contemporáneo para la construcción de "diálogos" entre artistas e investigadores* (Dirección: Lic. Prof. Diego Nicolás Massariol).

de texto (en este caso artístico-visual) como *artificio semántico-pragmático susceptible de ser actualizado en un proceso interpretativo* propuesta por U. Eco (1979, 1999). Así, en el marco del ciclo *Artistas e investigadores en diálogo*,<sup>3</sup> —llevado a cabo durante 2018 y 2019— se problematizaron las modalidades de producción de investigadores y artistas como también una serie de prácticas en las que a partir de una puesta en común se explicitaron aspectos metodológicos y técnicas diferenciales. Estas últimas experiencias apuntaron centralmente a discutir niveles de realidad, niveles de percepción, tematizar su continuidad, su complejidad transversal y su apertura. Atento los límites de esta presentación, exponemos aquí un aspecto puntual relacionado con el uso de herramientas teórico-metodológicas que podrían funcionar suficientemente en la teoría del arte para promocionar articulaciones responsivas (*i.e.* «diálogos») entre la *praxis* artística y la *praxis* investigativa en el espesor responsivo del texto (Bajtin, 1982, 1997; Mancuso 2009; 2010) y en la condición cooperativa de la interpretación textual. De tal manera, se espera reafirmar la dimensión inter y transdisciplinaria del arte, al tiempo de ampliar el horizonte de las especificidades profesionales de las carreras de formación artística contribuyendo a fortalecer nuevas líneas de trabajo.

### ***Condición epistemológica y espesor social del arte en el Primer Programa Semiótico y en su actualización contemporánea***

Gran parte del legado intelectual de Charles S. Peirce ha insistido en la condición relativa, transitoria e inestable (y, en tanto tal, permanentemente redefinible y reconstruible) del conocimiento. Desde sus escritos tempranos, pero especialmente a partir de sus lecciones en Harvard (Peirce, 1978), su propuesta epistemológica y ontológica se ha encargado especialmente de discutir con la idea de una «realidad» esencialista, pasible de ser definida y conceptualizada *objetivamente* por fuera de la coyuntura. Por el contrario, para Peirce la «realidad» sería una *mirada*, un posicionamiento subjetivo (con mayor o menor grado de

---

<sup>3</sup> Ciclo iniciado como parte de las actividades propuestas por el área de Epistemología en las Ciencias del Arte (Dirección: Dr. Hugo R. Mancuso) en el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE, FFyL) bajo el PRIG 2016-2018 titulado *Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas* (Dirección: Dra. Alejandra Niño Amieva) y que continuó con el actual FILOCyT (*Cfr.* nota 2) como actividad conjunta con el ITHA «Julio E. Payró». En el marco de ambos proyectos, el ciclo posibilitó más de 15 encuentros de investigadores y artistas invitados, entre otros: Germán Caporale, Oficina Proyectista, Pablo Lhemann, Lulú Lobo, Carolina Andreotti, Claudia Toro, Florencia Caiazza, Sonia Neuburger Ramiro Ladrón de Guevara, Juliana Ceci, Ramiro Pons, Leila Córdoba, Mónica Girón, Cristina Piffer. A partir de una selección de producciones de los artistas investigadores, en cada sesión se debatieron aspectos teóricos y metodológicos (*Cfr.* Niño Amieva, Weber, Ballester *et al.*, 2017; Niño Amieva, A., Niklison, M. Ballester, A. (2018). Problemáticas epistemológicas y metodológicas en las prácticas artísticas de la Oficina Proyectista (2005-2018). *II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Ciudad de Buenos Aires, 2 de marzo de 2018.

arbitrariedad) desde el cual se establece una lectura sobre los hechos y se organiza un relato. En otros términos: el conocimiento de la «realidad» sería una modelización (una interpretación) —y por tanto, una *construcción*— limitada diacrónica y sincrónicamente por el contexto.

Esta perspectiva de relacionar pragmáticamente el conocimiento con su contexto y cotexto —altamente desarrollada luego en la segunda mitad del siglo XX, pero radicalmente heterodoxa para el escenario teórico de finales de siglo XIX— manifiesta una fuerte distancia respecto de algunos de los supuestos aceptados por la entonces hegemónica epistemología positivista. Si el positivismo manejaba un esquema de contrastación, en el cual se establecía una distinción binaria entre lo verdadero o lo falso, según algo *correspondiese* con su supuesta esencia, para Peirce en cambio, la condición de validez de una significación dependerá del mayor o menor grado de aceptación social que logre tener en un período específico. Es decir, al no existir esencias metafísicas, cualquier posible idea/interpretante/lectura de la «realidad» podría llegar a afirmarse como verosímil sólo con la condición (no menor) de ser admitida por un determinado contexto enunciativo y afirmada a partir de un consenso (lectura), siempre social. Por lo tanto, el conocimiento *verdadero* no sería aquel que pueda confirmarse/contrastarse empíricamente —tal la metodología positivista— sino aquel que tenga un cierto grado de consenso favorable estable en el tiempo.<sup>4</sup>

Esta postura es especialmente importante porque implica que la producción de cualquier conocimiento necesariamente resulta de una interacción *entre* conciencias. Es decir, en cuanto se explicita el carácter relativo (no-objetivo) del conocimiento, se advierte la necesaria inclusión de un receptor para cualquier tipo de «validación». En otros términos: toda producción epistemológica necesariamente demandará una participación plural ya que, al sustentarse indefectiblemente en el consenso, el conocimiento solicita ser aprobado por otros; de allí que ningún tipo de conocimiento pueda ser individual, sino que indefectiblemente es colectivo y público. De esto se deduce una inferencia muy importante que quedará explicitada en gran parte de los primeros artículos peirceanos: la logicidad necesariamente está ligada a una noción de «comunidad»<sup>5</sup> o, en otros términos, que el conocimiento tiene forma común.

A partir de lo dicho, este programa impulsará al menos dos consecuencias prácticas centrales que serán dinamizadas posteriormente durante la segunda mitad del siglo XX. En

---

<sup>4</sup>De allí también que, al dirimirse pluralmente, la «verdad» sea un concepto extremadamente conflictivo. Es decir, para Peirce lo que entendamos como conocimiento *verdadero* es sólo uno de los tantos conocimientos posibles aceptado culturalmente frente a otros. Por lo cual la definición (aunque circunstancial y provisoria) de «verdad» necesariamente será producto de una disputa previa. En esta disputa puede existir mayor o menor grado de conflictividad, pero la tensión irresolublemente estará presente ya que todo encuentro con la alteridad nunca es plenamente pacífico (Mancuso, 2005).

<sup>5</sup> En general el sentido peirceano de «comunidad» remite a los criterios sociales de «validación» del conocimiento (*i.e.* un ámbito de corroboración) y, por lo tanto, a una cultura.

principio, (1) que toda producción de conocimiento es ineludiblemente colectiva y está implicada socialmente. Es decir, no existe conciencia autónoma de la «realidad» sin replicancia extraindividual. Por tanto, de la misma manera en que para Peirce todo acto epistémico es simultáneamente un acto semiótico, también ambos serán indefectiblemente actos éticos: el conocimiento está siempre en función de un *otro* que actuará responsivamente aceptándolo o rechazándolo.

Pero lo que resulta quizá más productivo para nuestra disciplina es (2) que todo conocimiento —en tanto acto semiótico— es un proceso de simbolización, una metáfora. De esta manera, si el conocimiento es una modelización simbólica de la «realidad» entonces, en definitiva, lo epistémico (vía lo semiótico) se fundirá con el terreno de lo estético. Por tanto, desde esta perspectiva, todo hecho estético-artístico deviene un punto en la semiosis donde se producen conocimientos nuevos.<sup>6</sup>

El desarrollo de estos postulados sentará las bases de una tradición que, en la segunda mitad del siglo XX, confluirá en el *corpus* teórico de distintas estéticas de la recepción. En este sentido, el aspecto colectivo de la epistemología/semiótica/estética cristalizará en la definición de un proceso de *mediación* y de *cooperación* interpretativa; preocupación que aparecerá especialmente en la propuesta de Umberto Eco, sobre todo a partir de *Lector in fábula* (1979/1993) donde la centralidad estará puesta en el «texto» como un *espacio* de interrelación dinámico entre dos instancias comunicativas: un «autor textual» que *postula* a un «lector modelo» a través de la definición de sus estrategias enunciativas y un «lector» que *construye* una hipótesis de «autor modelo» a partir de sus competencias interpretativas. Por ello, desde esta perspectiva el texto/obra pasa a ser un *encuentro* productivo entre la instancia generativa y la receptiva; *i.e.*, un momento de mayor o menor nivel de participación, pero intrínsecamente interactivo y dialógico (Bajtin, 1997; Mancuso, 2005, 2009).

## ***Ensayo de postulados teórico-metodológicos en un breve corpus artístico***

En lo referido específicamente a la visualidad, los postulados del paradigma peirceano reaparecerán especialmente en la semiótica textual a partir de las indagaciones que hiciera Eco

---

<sup>6</sup> Esta postura es radicalmente original para el contexto filosófico de fines de siglo XIX en el cual el arte era concebido hegemoníamente como una actividad individual, autónoma y desinteresada. Aquí el posicionamiento que toma Peirce al respecto —como afirma Mancuso (2013)— se abre a lo que serán las estéticas posteriores del siglo XX. Este valor epistémico/semiótico de las producciones estético-artísticas es especialmente importante para la teoría del arte porque también implica la afirmación de su existencia *comprometida* con la cultura.

en torno a los procesos perceptivos. En este sentido, sus aportes del *Tratado de semiótica general* (Eco 1975/2000) y su posterior revisión y actualización (Eco 1993, 1999) en torno a una tipología de los modos de producción sígnica, se presentan pertinentes para analizar la operatividad de los signos producidos en textos estético-artísticos visuales, particularmente contemporáneos. Por ello esta línea teórico-metodológica para el análisis de obras —en la cual queda evidenciado el aspecto semiótico de los procesos cognitivos (Niño Amieva, 2011; Niño Amieva y Mancuso, 2016) y, por tanto, en la cual se cristaliza el aspecto epistémico y colectivo del texto— también se revelan viables para indagar en los vínculos interdisciplinarios entre la investigación y la producción artística.

A partir de allí, la muestra *Argento*<sup>7</sup> se nos han presentado como un *corpus* relevante para problematizar el valor epistémico del hecho artístico: se sustenta en una heurística rigurosa de fuentes a las cuales interpela para poner en tensión cualquier tipo de memoria construida, discutir la estabilidad de ciertos relatos y finalmente problematizar las formas de construcción de conocimiento. La indagación sobre el *corpus* seleccionado remite a las fuentes de la historia socio-económica argentina de fines del siglo XIX para evidenciar los antecedentes del ordenamiento unidimensional y prescriptivo de los sentidos de «Patria» y «Nación» impuestos. Para ello, la propuesta recurre generalmente a ostensiones de objetos homomatéricos, exhibiendo grasa animal curada, cortes de carne dispuestos en piezas de acrílico, tripas vacunas sumergidas en formol y tensadas simétricamente por pernos metálicos. Por ello, el *corpus* además se presenta cualitativamente operativo para problematizar estas cuestiones, dada la variedad de modos de producción sígnica que intervienen para generar la expresión.

La serie *Las marcas del dinero* (2010) [figura 1] se presenta mediante serigrafías realizadas con sangre en polvo sobre vidrio. Esta deposición de la sangre vacuna sobre el vidrio, a partir de la cual se estiliza la imagen fragmentaria de la iconografía del papel moneda de finales del siglo XIX, es acompañada por la ostensión de un *charco* de sangre deshidratada que pareciera funcionar como reconocimiento de una faena previa. Particularmente este artificio expresivo es el que tiende a provocar estímulos programados en el *lector*, al tratarse de un elemento de fuerte ruptura que tiende a aumentar al máximo el nivel de respuesta. Si ese *derramamiento* de sangre disecada no existiese, la producción sígnica quedaría reducida a una estilización más entre otras. Pero la ostensión de la sangre en polvo a modo de *chorreado* no es menor en tanto que reactiva la dinámica intersígnica del texto para conducir abductivamente a una vinculación interpretativa entre la práctica del matadero y la política económica del modelo agro-exportador.

---

<sup>7</sup> Cristina Piffer, muestra individual en Galería Rolf Art, con curaduría de Fernando Davis; del 16 de agosto al 12 de octubre de 2018.



Figura 1. C. Piffer, serie: *Las marcas del dinero. 200 pesos fuertes*, 2010, 0,80 x 0,90 x 0,22 m (sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable)



Figura 2. C. Piffer, *41 millones de hectáreas*, 2011, 1,05 x 0,70m. x 0,75 m (sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable)

En una primera aproximación, esto se constituirá como eje central de un *topic* acerca de *las prácticas violentas en que se cimienta la historia político-económica argentina*.

Este mismo trabajo físico es utilizado en *41 millones de hectáreas* (2011) [figura 2]. Allí se ostenta sangre en polvo sobre una batea de acrílico, en la cual se proyectan unidades gramaticalizadas preestablecidas y codificadas que forman el dato cuantitativo de las hectáreas apropiadas por el Estado y que dan título a la obra. Con ello el texto interpela el exterminio sistemático de la población indígena de la Patagonia durante la llamada «Conquista del desierto» de 1879. La actualización de este acontecimiento histórico se debe a que a partir de allí se consolida el Estado liberal y se desarrolla el modelo económico agro-exportador en Argentina. Por tanto, estos modos de producción sígnica vinculados (*i.e. ostensión* de la sangre en polvo, *proyección* de unidades combinatorias) tienden a proponer una correspondencia interpretativa entre este acontecimiento de la historia político-económica del país, la expropiación de las hectáreas de tierra patagónica indígena y el consecuente reparto entre la burguesía terrateniente de entonces; de forma que el texto vuelve a impulsar un *topic* similar al anterior para problematizar la violencia histórica en la cual se forjó el sentido de «Nación».

En estos textos aparece una vectorialidad muy particular. Quizá en *Las marcas del dinero* pudiera aparecer una cierta vectorización descendente (arriba/abajo) como *síntoma* del efecto de gravedad. Pero en *41 Millones de hectáreas* —y en general en ambas producciones— la minimalización de ese modo de producción sígnica —y, por consiguiente, la ausencia perceptiva de movimiento en el texto— parece remitir a un cierto estado de reposo que termina



Figura 3. C. Piffer, *Lonja*, 2002, 1.05 x 0.25 x 0.10 m (cuero crudo, acero inoxidable).



Figura 4. C. Piffer, *Trenzados*, 2002, 0.20 x 0.30 x 0.15m. (tripas vacunas, agua y formol, vidrio, acero inoxidable, ploteo)

por reafirmar inferencialmente en el *topic* el aspecto *estático/rígido* de este tipo de prácticas en la historia político-económica argentina.

Distinto parece ser el caso de *Lonja* (2002) [figura 3] y *Trenzados* (2002) [figura 4]. En él reaparece la condición homomatórica del *continuum* por formar, pero aquí se reafirma una fuerte vectorización en las trenzas de tripa de vaca y el cuero crudo. En estos casos, el estímulo programado en el *lector* está dado por la tensión a la que se encuentran sometidos estos materiales, lo que produce en el destinatario una sensación de precaria estabilidad (tal la memoria y el conocimiento de la historia oficial) que pareciera estar a punto de ceder.

En todos estos textos se está continuamente apelando a un *lector* que se presume activo y cooperativo en la actualización. De esta manera, si bien el *continuum* material es homomatórico en la mayoría de los casos, la correlación entre el contenido y la expresión se presenta a medio camino entre *ratio facillis* y *ratio difficillis*. Por ello, si bien los textos parecieran invocar *contenidos molares* (Eco, 1999) que forman parte necesaria de la enciclopedia del *lector modelo*, su transformación en artificios metafóricos de la violencia contenida en ellos reclama un *esfuerzo* extra de presuposiciones para su correcta actualización. Esto es así porque un texto/signo/obra nunca lo dice todo: dispone sus propios artificios de modo que el *lector*, presuponiendo lo ya depositado en su enciclopedia —y lo ya dicho por otros co-textos— pueda llenar los vacíos y los espacios en blanco para moverse interpretativamente de la misma manera en que el *autor* se movió generativamente (Eco 1993). En otros términos, el *lector modelo* de estos textos seguramente conoce los sucesos de la historia oficial de nuestro país,

así como también seguramente entiende lo que implica la actividad de faena del matadero; pero la interpretación no se produce en la percepción de ambos por separado, sino en la correspondencia semiótica entre uno y otro. Esta es estimulada por el *autor* mediante la interrelación de sus modos de producción signíca pero sólo definida por el *lector* al momento de la recepción, mediante sus movimientos inferenciales. De allí que la cooperación entre ambas instancias sea imprescindible para la actualización eficaz y completa de los *topics* propuestos y, por ello, para la definición de la obra.

## ***Reflexiones finales***

El análisis del corpus mediante las herramientas propuestas por la semiótica textual y visual da cuenta de la natural condición cooperativa de la interpretación y, así, sustentó conceptualmente la construcción de diálogos interdisciplinarios entre artistas e investigadores. En este sentido, en línea con la tradición del *Primer y Segundo Programa Semiótico* (Mancuso 1990, 2005, 2010) y de su actualización contemporánea, se puso en evidencia que toda obra de arte es abierta e invita a ser respondida/completada en la recepción. A partir de aquí se puede arribar a una principal formulación conclusiva: toda enunciación artística, en tanto «texto» es también un acto ético ya que su inherente condición de *apertura* replica en su necesaria responsabilidad para con un *lector*. En otros términos: nunca está aislada ni puede mantenerse indiferente a su comunidad ya que, al tiempo en que se define como una *mediación*, participa de un proyecto colectivo amplio, múltiple y, por ello, potencialmente transdisciplinario. La impugnación de la dualidad entre práctica creativa y pensamiento teórico promoviendo la interacción de investigadores y artistas en la formalización de métodos de trabajo (en este caso, la sistematización de procesos afines de indagación, la problematización del *autor modelo* inscripto en el texto como del *topic* posible), deviene de interés como «laboratorio» de formulación de experiencias transdisciplinarias; configura un espacio por excelencia en el que la semiosis se entrena en la formulación de preguntas y permite la reflexión sobre su carácter performativo y sus implicancias éticas.

## Referencias

- Bajtin, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona, España: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Borgdorff, H. (2004). The Conflict of the Faculties, On Theory, Practice and Research in Professional Arts Academies. In *The Reflexive Zone*, Utrecht, Nederland: HKU.
- \_\_\_\_\_ (2010). El debate sobre la investigación en Artes. *Cairon*, (13), 25-46.
- \_\_\_\_\_ (2013). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden, Nederland: Leiden University Press
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula* (3ª edición) Barcelona, España: Lumen (trabajo original publicado en 1979)
- \_\_\_\_\_ (1979). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, (2), 5-14.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, España: Lumen (trabajo original publicado en 1997)
- \_\_\_\_\_ (2000). *Tratado de semiótica general*. (5ª ed.). Barcelona, España: Lumen (original publicado en 1975).
- Eisner, E. W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research*, 29 (57), 5-11.
- Frayling, C. (1993). *Research in art and design*. London, UK: Royal College of Art.
- Govrin, I. (2019). Art Epistemology (Project for a Review). *Journal for Artistic Research*. DOI: <https://doi.org/10.22501/jarnet.0016>
- Gray, C.; Malins, J. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing Ltd
- Hannula, M.; Souranta, J.; Vadén, T. (2005). *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Bern, Schweiz: Peter Lang Inc.
- Macleo, K.; Holdridge, L. (2006). *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research (Innovations in Art and Design)*. London, UK: Routledge.
- Mancuso, H. R. (2005). *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009). Crítica peirceana al paradigma moderno. *AdVersuS*, 6, (14-15), 11-31. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro14-15/articulos/02V11415.html>
- \_\_\_\_\_ (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Argentina: SB.
- \_\_\_\_\_ (2013). Contextos de acción y contextos de interpretación. *AdVersuS*, 10 (24), 14-34. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-24/articulos/X2402.pdf>
- Nevanlinna, T. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept? *L&B*, (18),80-83.
- Niño Amieva, A. (2011). Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina del siglo XX. *Adversus*, 8 (21), 63-84. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/03-VIII-21.pdf>
- Niño Amieva, A.; Mancuso, H.R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersuS*, 13 (31), 48-86. Reuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Niño Amieva, A., Weber J, I.; Ballester A. M., Di Lorenzo, I., Massariol, D., Niklison, M. M., Robles De La Pava J. (2017). Lineamientos metodológicos de la semiótica del arte. *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Instituto Artes del Espectáculo. Buenos Aires, Argentina: IAE, FFyL, UBA. Recuperado de: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/view/3055/2296>
- Pakes, A. (2003). Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education*, 4 (2), 127-49.
- Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34 (1), 11-22. Doi: 10.2307/1478130
- Peirce, C. S. (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Dalmacio Negro (ed). Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Sadr Haghghian, N. (2010). Deshacer lo investigado. En Sadr Haghghian. *et al. En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp.29-44). Barcelona, España: MACBA.
- Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York, USA: Basic Books
- Strand, D. (1998). *Research in the Creative Arts*. Sidney: Canberra School of Art - The Australian National University.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. London, UK: Sage.
- Wagenberg, J. (2017). *Teoría de la creatividad*. Barcelona, España: Tusquet.

## > **Referencias bibliográficas**

- Bajtin, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Borgdoff, H. (2004). The Conflict of the Faculties, On Theory, Practice and Research in Professional Arts Academies. In *The Reflexive Zone*, Utrecht: HKU.
- \_\_\_\_\_ (2010). El debate sobre la investigación en Artes. *Cairon*, (13), 25-46.
- \_\_\_\_\_ (2013). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula* (3ª edición) Barcelona: Lumen (trabajo original publicado en 1979)
- \_\_\_\_\_ (1979). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, (2), 5-14.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen (trabajo original publicado en 1997)
- \_\_\_\_\_ (2000). *Tratado de semiótica general*. (5ª ed.). Barcelona: Lumen (original publicado en 1975).
- Eisner, E. W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research*, 29( 57), 5-11.
- Frayling, C. (1993). *Research in art and design*. London: Royal College of Art.
- Govrin, I. (2019). Art Epistemology (Project for a Review). *Journal for Artistic Research*. DOI: <https://doi.org/10.22501/jarnet.0016>
- Gray, C.; Malins, J. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd
- Hannula, M.; Souranta, J.; Vadén, T. (2005). *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Berne: Peter Lang Inc.
- Macleo, K.; Holdridge, L. (2006). *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research (Innovations in Art and Design)*. London: Routledge.
- Mancuso, H. R. (1990). Tradiciones semióticas. *AdVersus*, 1, 3-6.
- \_\_\_\_\_ (2005). *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009). Crítica peirceana al paradigma moderno. *AdVersuS*, 6, 14-15.
- \_\_\_\_\_ (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- \_\_\_\_\_ (2013). Contextos de acción y contextos de interpretación. *AdVersuS*, 10, 14-34.
- Nevanlinna, T. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept?. *L&B*, 18,80-83.
- Niño Amieva, A. (2011), Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina del siglo XX. *Adversus*, 21, 63-84.
- Niño Amieva, A.; Mancuso, H.R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersuS*, 31, 48-86.
- Niño Amieva, A.; Niklison, M. (2018). Problemáticas epistemológicas y metodológicas en las prácticas artísticas de la Oficina Proyectista (2005-2018). *II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Ciudad de Buenos Aires, 2 de marzo de 2018.
- Niño Amieva, A., Weber J, I.; Ballester A. M., Di Lorenzo, I., Massariol, D., Niklison, M. M., Robles De La Pava J. (2017). Lineamientos metodológicos de la semiótica del arte. *I Jornadas de Investigación del Instituto*

de Artes del Espectáculo, Instituto Artes del Espectáculo, FFyL, UBA, Ciudad de Buenos Aires, 3 de marzo de 2017.

Pakes, A. (2003). Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education*, 4, 127-49.

Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34, 11-22.

Peirce, C. S. (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Dalmacio Negro (ed). Buenos Aires: Aguilar.

Sadr Haghghian, N. (2010). Deshacer lo investigado. En Sadr Haghghian. *et all., En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp.29-44). Barcelona: MACBA.

Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books

Strand, D. (1998). *Research in the Creative Arts*. Sidney: Canberra School of Art - The Australian National University.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. London: Sage.

Wagenberg, J. (2017). *Teoría de la creatividad*. Barcelona: Tusquet

#### **Fuentes visuales (corpus)**

Piffer, C. (2002). *Lonja*. Cuero crudo, acero inoxidable. 1.05 x 0.25 x 0.10 m.

\_\_\_\_\_ (2010). *Serie: Las marcas del dinero. 200 pesos fuertes*. Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable. Instalación. 0,80 x 0.90 x 0.22m.

\_\_\_\_\_ (2010). *Serie: Las marcas del dinero. 500 pesos*. Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable. Instalación. 0,80 x 0.90 x 0.22m.

\_\_\_\_\_ (2011). *41 millones de hectáreas*. Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable. 1.05m. x 0.70m. x 0.75m.