Natalia Calderón García
Fernando Hernández y Hernández

La investigación artística

Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad

Octaedro

Colección Universidad

Título: *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*

Primera edición: mayo de 2019

© Natalia Calderón García, Fernando Hernández y Hernández

© De esta edición:
Ediciones OCTAEDRO, S.L.
C/ Bailén, 5 – 08010 Barcelona
Tel.: 93 246 40 02
octaedro@octaedro.com
www.octaedro.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-17667-32-0
Depósito legal: B 14361-2019

Diseño y producción: Ediciones Octaedro

Impresión: Prodigitalk

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice

Introducción: Pensar, problematizar y poner en juego la investigación artística 9
- Dos historias breves 10
- La relación entre el arte y la investigación 11
- El sentido de la publicación 18

1. Razones/pertinencia/necesidad de situar el campo de la investigación artística 21
   - Un acercamiento desde distintos posicionamientos epistemológicos 22
   - Indisciplinarse: la urgencia de la no especialización y de analizar desde distintos marcos de comprensión para cuestionar lo naturalizado 23

2. Debates en torno a la investigación artística: definiciones en movimiento 25
   - La negociación de una definición —localizada y singular— de *investigación artística* 25
   - Prever la institucionalización 27
   - ¿Dónde se emplaza la investigación artística? 29

3. Relaciones sociales en la producción de conocimiento en el arte: diferencias y relaciones entre la producción artística y la investigación artística 31

4. Tensiones y nuevos vínculos entre la investigación y las artes 41
   - Resignificaciones y el dilema de la autoría 41
   - La reflexividad en la investigación artística 42
   - Trenzar conocimientos reflexivos 45

5. Legitimación de otras formas de producir conocimientos: la comunicación con otros campos de saber 47

6. Un ensamblaje desde distintas perspectivas 53
La perspectiva poscualitativa como espacio de posibilidades 53
La posibilidad de transparencia a través de la representación y la diseminación 57

7. Investigación artística como espacio disruptivo entre lo pedagógico y lo artístico 61
Afrontar lo desconocido (*the unknown*) en la investigación artística 61
Perturbar el conocimiento como posibilidad 65

8. Desplazar lo pedagógico fuera de lo educativo 69
Lo pedagógico en el marco de relaciones sociales de producción de conocimiento 69
Resituar lo pedagógico más allá de lo escolar 70

9. El acontecimiento artístico como acontecimiento pedagógico y el *self-other* 73

10. La investigación artística construye una red de conocimientos corporeizados en relación y movimiento (bisagras) 75
Subjects-yet-to-come / researcher-yet-to-come 76
Construir sujetos en relación: un *nosotros* que investiga y que conoce a través de lo artístico y lo pedagógico 77
La investigación artística como un espacio —activo— en común entre la investigación y la producción de arte 78

11. Encarnar la investigación artística: un relato corto sobre mi investigación doctoral 81
Cuatro cámaras para un relato múltiple 84
Observar, observar, observar 86
La importancia de los guiones 87

12. Esbozar una conclusión: espacio disruptivo y conocimientos reflexivos 89

Referencias bibliográficas 91

Sobre los autores 99

Introducción: Pensar, problematizar y poner en juego la investigación artística

En el siglo XVII, las artes y las ciencias caminaban de la mano. Nos cuenta Laura Snyder (2017), en su libro sobre la reinvención de la mirada, que los pintores estudiaban filosofía natural (el conocimiento científico de la época) y que «el artista se convertía, casi por necesidad, en un historiador natural» (p. 23). También nos cuenta que en la *Royal Society* de Londres «celebraban debates sobre la ciencia de la pintura» en torno a las posibilidades que ofrecía la cámara oscura para «esbozar una pintura apropiadamente» (pp. 22-23). En la actualidad, la propuesta de investigar ha desplazado su sentido respecto a cómo se comenzó a plantear en los inicios de la Ilustración, y luego cuajó en la modernidad a través, sobre todo, del método científico que los impulsores del empirismo lógico establecieron más tarde como modo hegemónico de investigar. Investigar, como ontoepistemología y como metodología, transita de las ciencias experimentales a las humanidades y las ciencias sociales, primero como imitación de un modelo que no termina de adecuarse a los procesos complejos, como son los cambiantes fenómenos de la experiencia humana (y no humana), y luego por caminos que le son propios, pero como ecos constantes de una legitimidad ajena. Y en este trayecto la investigación llega a las artes, no tanto para sistematizar procesos como para hacer

visibles relaciones, puntos de fuga, movimientos que, de otra forma, se mantendrían invisibles. De esto último va este libro. De estos aspectos, de cómo se ha gestado el campo de la investigación artística y de algunas de las tensiones, retos y posibilidades que plantea y afronta en estas páginas.

Dos historias breves

En 2012, Nuno Portas (VV. AA., 2012), uno de los arquitectos de referencia en Portugal, fue objeto de una exposición retrospectiva en Guimarães, con motivo de la capitalidad europea de la cultura de esta ciudad. La exposición se organizó en torres iluminadas sobre las que inclinaban los visitantes. Algunas de estas torres mostraban los libros que remitían a las lecturas que el arquitecto y su equipo habían tenido como referencia; en otras, dibujos, planos y fotografías de los proyectos realizados. Finalmente, también se mostraban maquetas de sus trabajos. Lo que nos interesa resaltar es que la exposición mostraba y hacía visibles los referentes que habían hecho posible el recorrido, los proyectos y sus realizaciones.

Hace unos años, en 2006, el Centro de la Imagen de Melbourne organizó una exposición en torno a la trayectoria fílmica de Stanley Kubrick. La muestra recogía una multiplicidad de materiales relacionados con la mayoría de sus películas. En una de las salas había un archivador que contenía miles de fichas que Kubrick había recopilado durante cinco años con la idea de realizar una película sobre Napoleón. En las paredes había documentos, fotografías, dibujos que permitían seguir el proceso de pensamiento del director. La película no se realizó, pero la muestra hacía visible su proyecto y todo aquello que daba sentido a su mirada.

Estas dos historias, que giran alrededor de dos exposiciones, vienen a cuento porque nos permiten introducir dos maneras de aproximarnos al proceso (que puede anticipar o no un resultado) y llaman la atención sobre el interés que, en los últimos años, ha cobrado conocer, hacer pública y compartir

la trayectoria de pensamiento que han seguido quienes han esbozado o llevado a cabo una propuesta artística.

La relación entre el arte y la investigación

En las artes, como en cualquier otro campo de conocimiento, nadie parte de cero. Como señalaba Juli Polou, profesor de la Universidad de Barcelona, en un tribunal de tesis, «no somos originales, porque no estamos en el origen de nada». Somos epígonos que dialogamos con lecturas, imágenes, obras artísticas generadas en tiempos y culturas diferentes, que van nutriendo nuestro imaginario. Es con este imaginario, que siempre es colectivo, pero que se articula desde las biografías y experiencias de cada cual, con el que nos ponemos en relación de manera consciente o desde la huella que ha dejado en nuestro cerebro, en lo que hoy se denomina *nuevo inconsciente* (Mlodinow, 2013). La tradición romántica, que requería de la originalidad para darle valor a un objeto (del tipo que fuera), prendió en las vanguardias y dio sentido al sistema moderno del arte. Las obras artísticas, nos enseñó Walter Benjamin (1936/2017), tienen valor derivado de su aura, y esta procede de la impronta y originalidad de la persona creadora. Esto lleva a que sea el binomio autor-obra lo que pase a la primera línea de la consideración de quienes se acercan a las manifestaciones artísticas, y que son mostradas y consagradas en los museos, salas de concierto o expositores de las librerías. Lo invisible, lo que no se sabe, es lo que dota de aura y de valor al resultado y da sentido a la experiencia, a la relación entre quien lee, mira o escucha y el objeto que posibilita esta experiencia.

Pero esta posición comenzó a cambiar hace unas décadas. Van Heusden y Gielen (2015) señalan que desde los años noventa del siglo pasado lo específico de lo artístico no deriva de su autonomía, como en las vanguardias, sino de la consciencia imaginativa (*imaginative consciousness*) que le agrega a la vida. Esta consciencia se manifiesta a través de «cosas», pero no consiste en las cualidades de esas cosas. Esas cosas no

tienen por qué ser obras artísticas. Pueden ser acontecimientos y experiencias de indagación. Y es así como, sin pararnos en todos los meandros de este recorrido, llegamos a la investigación artística.

La relación entre arte e investigación ha transitado por distintos caminos y derroteros. La idea de investigación artística (*artistic research*), más allá de lo que comporta todo proceso creativo, comienza a esbozarse en el contexto español a finales de los años setenta del pasado siglo, cuando las escuelas de artes pasan a formar parte de las universidades y aparecen las primeras facultades de Bellas Artes. Ello conlleva la necesidad de que artistas visuales, músicos, bailarines, coreógrafos, dramaturgos, actores, cineastas y profesores de facultades de artes tengan que realizar tesis de máster y doctorado, presentar proyectos a las convocatorias competitivas de investigación y poner sus trabajos bajo la evaluación crítica de otros colegas.

Esta situación genera un desplazamiento de la posición que se vincula a la creencia de que toda práctica artística es investigación por sí misma a la de quienes consideran que la investigación artística, para ser considerada como tal en el ámbito académico, ha de cumplir una serie de requisitos que no se contemplan *per se* en una práctica artística individual que termina en una exposición o en la interpretación de una pieza musical o una coreografía. Aparece, así, la necesidad de dotar de sentido investigador a la práctica artística, no desde su consideración como un epifenómeno —toda práctica artística es investigación—, sino desde una perspectiva que dé cuenta de un proceso, que desvele recorridos y trayectorias en el proceso de creación e interpretación artística.

Esta necesidad llevó a autores como Sullivan (2005) a proponer un enfoque de investigación que permitiera teorizar la práctica de las artes (visuales, en su caso) situándola en relación con tres perspectivas reconocidas de investigación: la interpretativa, la empirista y la crítica. Sullivan sostiene que las teorías explicativas y transformativas del aprendizaje humano pueden encontrarse en la experiencia que tiene lugar en el taller de arte. En su libro plantea que «la práctica del arte puede

reconocerse como una forma legítima de investigación y que la indagación puede localizarse en la experiencia del taller» (p. 109). Y quien dice el taller también puede referirse al escenario o el lugar de ensayos teatrales, de danza o de música, o a la mesa en la que se escribe una novela o un poemario. En el trasfondo de la reivindicación de Sullivan se encuentra una forma de entender la investigación que, bajo el influjo de autores como Elliot Eisner (1998), considera, en la tradición de Dewey (1949), que el conocimiento deriva también de la experiencia. Y una forma genuina de experiencia es la artística.

Pero esta posición, que de un modo u otro puede ser más o menos compartida, resulta controvertida cuando la investigación artística entra en un espacio de debate y de valoración de otros. No nos referimos al marco de la galería, el museo, la actuación o la interpretación —que suelen ser los ámbitos habituales de la crítica profesional—, sino al momento en que el conocimiento que se genera de un proceso artístico se ha de hacer explícito y se valora la actividad creativa desde otra lógica, y buscando otro tipo de referentes. Esto implica, como señalan Martin y Booth (2006: vi), que en la investigación artística se pone en relación «un conocimiento intersubjetivo y unos espacios que son vitales tanto para el artista creativo como para la investigación doctoral de los artistas». La tarea que genera controversia se da cuando una obra que habitualmente se somete a la valoración intersubjetiva por parte de otros artistas, críticos o amantes del arte se lleva a la consideración de una comunidad académica «que está familiarizada con las teorías, interpretaciones y explicaciones de los temas que se exploran en la exégesis» (*idem*, vi). Entonces, como sostienen autores como James Elkins (2009), la función de los artistas se desvirtúa, puesto que el arte no ha de tener otra finalidad que la del arte mismo. Se pasa entonces de apreciar y relacionarse con el arte a hablar de él.

Sin embargo, hay quienes consideran que cuando los artistas «que son también académicos, pueden compartir y discutir el trabajo rico y complejo que realizan» en estos espacios intersubjetivos que son a la vez «raros, preciosos, pero

esenciales» (Martin y Booth, 2066: vi-vii), el sentido de la obra se expande, enriqueciéndose con nuevas relaciones. La hipótesis de Martin y Booth es que «solo demostrando para la comunidad de académicos la riqueza de esta forma de trabajo se puede contribuir a que sea mejor comprendida» (*idem*, vii).

Pero para poner a debate la investigación artística es necesario establecer una definición de lo que se entiende por *investigación* (sin adjetivos). *The Arts & Humanities Research Board* optó, en la década de los años noventa del pasado siglo, por la de una «indagación disciplinada» (*disciplined inquiry*) que se puede aplicar por igual a la investigación en arte, diseño, música, danza o teatro. Esta aproximación a la investigación se caracteriza por ser:

- accesible: lo que significa que se plantea como una actividad pública y abierta al escrutinio de los pares;
- transparente: lo que supone que ha de mostrar claridad en su estructura, sus procesos y sus resultados;
- transferible: de manera que sea útil más allá del proyecto específico de investigación, tanto en lo referido al tema/problema como a los principios y decisiones metodológicas para otros investigadores y otros contextos de investigación.

Estas tres condiciones pueden ser un punto de partida para establecer consensos y, lo que es más importante, para establecer criterios de valoración de los trabajos que se presentan bajo el paraguas de investigación en cualquiera de las modalidades y especialidades artísticas.

En la actualidad (2018), en la web del *Humanities and Arts Research Council* (<https://ahrc.ukri.org/funding/research/researchfundingguide/introduction/definitionofresearch>) encontramos otra aproximación a la investigación artística planteada en los siguientes términos: «Las actividades de investigación deberían centrarse principalmente en los procesos de investigación y no en los resultados». Esta definición se basa, de nuevo, en tres características que se han de tener

en cuenta en las propuestas que se presenten al comité para optar a una ayuda:

1. Definir una serie de preguntas, cuestiones o problemas de investigación que se abordarán en el curso de la investigación. También debe definir sus metas y objetivos en cuanto a tratar de mejorar el conocimiento y la comprensión en relación con las cuestiones, asuntos o problemas que deben abordarse.
2. Especificar un contexto de investigación para las preguntas, cuestiones o problemas que han de abordarse. Tiene que especificar por qué es importante que se aborden estas preguntas, cuestiones o problemas concretos; qué otras investigaciones se están llevando a cabo o se han llevado a cabo en este ámbito, y qué contribución concreta aportará este proyecto al fomento de la creatividad, el conocimiento y la comprensión en este ámbito.
3. Concretar los métodos de investigación para abordar y responder a las preguntas, cuestiones o problemas de la investigación. Debe indicar cómo, en el curso del proyecto de investigación, tratará de responder a las preguntas, abordar las cuestiones o resolver los problemas. También ha de explicar los fundamentos de los métodos de investigación que ha elegido y por qué se defiende que proporcionan los medios más apropiados para abordar las preguntas, los problemas o las cuestiones de la investigación.

Alguien que lea este libro desde fuera del campo de las artes podrá reconocer que estas características son las que se reclaman cuando se presenta un proyecto de investigación en cualquier ámbito de conocimiento. ¿Son estas indicaciones válidas para alguien que solicita una ayuda para realizar una coreografía, montar una instalación o escribir una obra de teatro? En la mayoría de las ocasiones, dar cuenta de ellas supone un gran esfuerzo imaginativo. Pero también es posible adaptarse a este esquema si se tiene presente que la finalidad de la investigación artística no tiene por qué ser bu-

rocrática, sino que puede contribuir a «making new worlds; enabling others to re-experience vicariously the world» (Barone y Eisner, 2011: 20). Por eso, relacionarse con la burocracia comporta un desafío, pues implica adaptar una experiencia que transita por otros parámetros ontoepistemedológicos a un marco que se plantea desde otras coordenadas y que, además, tiene la necesidad de rendir cuentas del dinero que administra de los ciudadanos. En consecuencia, es necesario adoptar un sentido de investigación diferente del que plantea esta institución inglesa. Eisner (1998) señaló que, en las artes, como también en la educación, las humanidades y las ciencias sociales, lo que se realiza es un proceso de «indagación»[1] que trata de dar sentido a fenómenos que no son de naturaleza estable y predecible y que no siempre se adaptan a una estrategia metodológica predeterminada. De ahí nuestra propuesta de que la indagación en las artes se acerque a algunas de las aportaciones de la indagación cualitativa (*qualitative inquiry*) que se condensan en el manifiesto de Denzin (2010) o en el movimiento poscualitativo (Jackson y Mazzei, 2012; Lather, 2013; Lather y St. Pierre, 2013). Aun así, estos son caminos que enunciamos y que están por recorrer. Pero volvamos a lo que nos mueve ahora en esta publicación.

Llegados a este punto, no podemos evitar señalar algo que nos preocupa al llevar la investigación artística a la Universidad. Especialmente en el contexto neoliberal en el que nos encontramos y que afecta de manera especial a esta institución, no solo en sus modos de gestión, en la consideración de que es un servicio y no un derecho, sino también en la precarización de muchos docentes y en la consideración de los estudiantes, sobre todo, como clientes. Un efecto de esta corriente es la necesidad de generar conocimientos, sobre todo en forma de artículos en revistas denominadas *indexadas*. Una situación que en ocasiones lleva a valorar que

1. Aunque el término *indagación* (*inquiry*) responde mejor al sentido que le damos a lo que fundamenta y tiene lugar en los procesos artísticos, mantenemos en el texto la noción de investigación (*research*) porque es la que se ha usado en los debates que aquí recogemos.

se ha hecho la publicación y dónde ha sido publicada, pero no su contenido.

Ante esta realidad, Simon Sheikh (2009) plantea una distinción entre *conocimiento* y *pensamiento* —similar a la que antes señalábamos entre *investigación* e *indagación*—. El primero estaría caracterizado por prácticas normativas y disciplinares, mientras que el pensamiento remite a lo no disciplinar, a las posibilidades de contraponer algo a la normatividad, para lo cual precisa, asimismo, de sus propios espacios: «Tenemos que avanzar más allá de la producción de conocimiento hacia lo que podemos denominar *espacios de pensamiento* […] Por *pensar* se entiende aquí algo que implica redes de indisciplina, líneas de fuga y cuestionamientos utópicos» (s. p.).

Compartir y colaborar nos permite constituir un espacio de pensamiento. En este sentido, la investigación artística puede rescatarse como un espacio de pensamiento en el cual explorar y problematizar, como diría Sheik, el potencial emancipador al que se suele vincular, como rescata Teresa Kaufmann (2011), el concepto de *conocimiento*. Para ello, es necesario poner de manifiesto sus limitaciones: el conocimiento es algo que «restringe, que inscribe en una tradición, en determinados parámetros de lo posible». De esta manera, como propone Inna Semetsky (2003), contribuimos a un «shift in thinking from the more static noun *knowledge* to the more dynamic verb *knowing*» (en Ruitemberg, 2007: 18). Este giro, al transitar por el pensar y el conocer, puede generar, en el proceso de compartir, lo que Laurel Richardson (Richardson y St. Pierre, 2005) llama *experiencia de cristalización*, que nos provee «with a deepened, complex, and thoroughly partial understanding of the topic». Eso nos lleva «paradoxically to know more and doubt what we know. Ingeniously, we know there is always more to know» (p. 963). Este proceso puede ser del que dé cuenta, utilizando estrategias artísticas, la investigación artística.

De lo anterior se desprende que esta publicación no está pensada para aprender a hacer investigación artística, sino para situarla y problematizarla. Y para dialogar con las pis-

tas que se generan en los debates y aproximaciones que esta relación ha generado, especialmente desde que las artes entran en la Universidad y pasan de ser objeto de interés de la crítica y los historiadores a un campo que ha de dar cuenta de sus recorridos y procesos. No solo a partir de los objetos y experiencias artísticas, sino también de publicaciones que, en forma de tesis o de artículos, son evaluadas por los pares no ya en el sistema del arte, sino en la Universidad.

Este libro se puede leer sin un orden preestablecido, pues así fue como nosotros lo escribimos; con un propósito, sí, pero con una estrategias que se fue articulando desde una conversación. De ahí que se pueda recorrer como un cartograma: Natalia comienza a plantear su tesis. Natalia se vincula con Fernando para que la acompañe en este viaje. Fernando está interesado en prácticas artísticas que entren en la investigación social para hacer visibles aspectos que de otro modo se mantendrían invisibles. A Fernando le interesa que se expanda otro sentido de investigación artística y de investigar dentro de la facultad y más allá: en la educación, en las humanidades y las ciencias sociales. Entonces ahí se produce una confluencia, que nos lleva a caminar juntos dentro de la tesis, y a partir de ella. Natalia se va, regresa, y volvemos a encontrarnos, y continuamos pensando sobre la investigación artística. De este proceso del pensar en compañía surge esta narración como un proceso de indagación. Que no tiene un punto de partida y no tiene un final, pues se dibuja como un rizoma. Tampoco es un recorrido individual, porque se trenza entre los dos a través de lo que hemos considerado que es un acompañamiento pedagógico que se nutre de nuestros intercambios.

El sentido de la publicación

El texto que el lector tiene en sus manos es el reflejo de varios años de indagación compartida en torno a un tema que sigue generando debates, aportaciones y controversias: la investi-

gación artística.[2] Es un campo para el cual no existe una definición única, ya que, como pasa en el arte, se construye no desde una afirmación propositiva, sino desde el cuestionar su propia existencia. Es desde el disenso mismo desde donde partimos para poder desplegar otros argumentos que contribuyan a esclarecer qué puede ser la investigación artística y sus aportaciones al mundo del saber, del pensar y del hacer dentro y fuera de las artes, dentro y fuera de la Universidad.

Este recorrido comienza abordando la pertinencia de revisar los argumentos que sustentan la investigación artística, para luego recuperar algunas ideas que han ayudado a construir el debate en torno a este. Esto nos lleva a hacer visibles las diferencias entre la investigación artística y la producción en el arte, a fin de reivindicar la importancia del rigor metodológico, la transparencia de los procesos y la diseminación de los recorridos.

Lo anterior nos conducirá a la exploración de los lazos que unen a la investigación y al arte para hacer ver los objetivos que cada uno persigue, además de sus cruces y sus distancias. Entender que el arte genera otro tipo de conocimientos supone reconocer otras formas de investigar que han de ser legitimadas y puestas en diálogo con otros campos. Y todo ello valiéndonos de otras herramientas metodológicas más allá de las preconcebidas y de las puramente artísticas.

Finalmente, nos situaremos en un punto de quiebre para explicar cómo la investigación artística desestabiliza las nociones asumidas de lo que entendemos por lo pedagógico y lo artístico. Esto pasa por reclamar lo pedagógico como una relación social conformadora de sujetos más allá de lo educativo. Dejar de pensar lo artístico como un acto individual y

2. El contenido de esta publicación forma parte de las conversaciones y reflexiones en torno a la tesis doctoral de Natalia Calderón, *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico: La Investigación Artística como espacio social de producción de conocimiento*, que orientada por Fernando Hernández, fue defendida en 2015 y obtuvo la Mención Internacional en el programa Arte y Educación de la Universitat de Barcelona. Se puede consultar en: <http://hdl.handle.net/10803/299066>.

vanguardista. Y, también, asumir que la investigación artística puede servir de bisagra para cuestionar los conocimientos normalizadores y hegemónicos tanto en el campo de las artes como en la Universidad.

El trayecto que nos proponemos recorrer no comienza ni termina en las siguientes páginas, pues nuestra intención es tan solo ofrecer algunas pistas ontológicas, epistemológicas, metodológicas y éticas que puedan ayudar a pensar la investigación artística desde su complejidad. Con la finalidad de poder valorar sus alcances, sus límites y sus posibilidades de acción. A quien tenga este texto en sus manos, le deseamos un buen viaje.

Sobre los autores

Natalia Calderón es doctora en Arte y Educación por la Universitat de Barcelona. Realizó una estancia de investigación doctoral en la University of the Arts Helsinki. Es maestra en Artes por la Utrecht Graduate School of Visual Arts and Design, además de licenciada en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Su trabajo se ha centrado en la investigación artística y la producción de conocimiento en el arte. Actualmente es investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y coordinadora del Seminario Permanente de Investigación Artística en Xalapa (México).

Fernando Hernández es profesor de Visualidades Contemporáneas y de Investigación Basada en las Artes en la Unidad de Pedagogías Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Fue coautor del informe *Bases para un debate sobre investigación artística* (2006), auspiciado por el Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España. Es coordinador del posgrado en Artes y Educación. Forma parte del grupo de investigación ESBRINA - Subjetividades, visualidades y entornos educativos contemporáneos (2017 SGR 1248; <http://esbrina.eu>) y de REUNI+D - Red Universitaria de Investigación e Innovación Educativa. Cambio social y desafíos para la educación en la era digital (<http://reunid.eu>).

Si desea más información
o adquirir el libro
diríjase a:

www.octaedro.com